الجامعة الأميركية في بيروت

حاسب كريم الدين: تقنيات السرد والنماذج البدئية في دورة حكائية من "ألف ليلة وليلة"

إعداد

رنا عبد الحفيظ كشلي

رسالة

مقدمة لاستكمال متطلبات نيل شهادة أستاذ في الآداب

(الماجستير)

إلى الدائرة العربية ولغات الشرق الأدنى

في كلية الآداب والعلوم

في الجامعة الأميركية في بيروت

بيروت، لبنان

تشرين الثاني ٢٠٠٠

AMERICAN UNIVERSITY OF BEIRUT

HASIB KARIM AL-DIN: NARRATIVE TECHNIQUES, SPACE, AND ARCHETYPAL FIGURES IN A CYCLE FROM THE *ARABIAN NIGHTS*

by
RANA ABD EL-HAFIZ KISHLI

A thesis
submitted in partial fulfillment of the requirements
for the Degree of Master of Arts
to the Department of Arabic and Near Eastern Languages
of the Faculty of Arts and Sciences
at the American University of Beirut

Beirut, Lebanon
November 2000

AMERICAN UNIVERSITY OF BEIRUT

HASIB KARIM AL-DIN: NARRATIVE TECHNIQUES, SPACE, AND ARCHETYPAL FIGURES IN A CYCLE FROM THE *ARABIAN NIGHTS*

by
RANA ABD EL-HAFIZ KISHLI

Approved by :

Dr. Maher Jarrar, Associated Professor — Advisor
Arabic

Dr. Nadim Naimy, Professor — Member of Committee
Arabic

Dr. Amina Ghosn, Instructor — Member of Committee
Arabic

Date of thesis defense: November 24, 2000

AMERICAN UNIVERISTY OF BEIRUT

THESIS RELEASE FORM

I, Rana Abd El-Hafiz Kishli

[✓] authorize the American University of Beirut to supply copies of my thesis to libraries or individuals upon request.

[ ] do not authorize the American University of Beirut to supply copies of my thesis project to libraries or individuals for a period of two years starting with the date of the thesis defense.

Rana Kishli
Signature

6 / 12 / 2000
Date

مستخلص لأطروحة

رنا عبد الحفيظ كشلي: لماجستير في الآداب

الاختصاص: اللغة العربية وآدابها

العنوان: حاسب كريم الدين: تقنيات السرد والنماذج البدئية في دورة حكائية من "ألف ليلة وليلة"

تعد دورة حاسب كريم الدين وملكة الحيات من أطول دورات كتاب "ألف ليلة وليلة". وهي تروي رحلة حاسب كريم الدين، الولد الوحيد لحكيم يوناني، إلى جزيرة الحيات حيث يلتقي يمليخا ملكة الحيات. تتمتع هذه الدورة ببنية سردية معقدة فهي تتضمن عدداً من الحكايات الثانوية أهمها حكايتي بلوقيا وجانشاه. وتنمو الحكاية الإطار وتتطور لتصبح حكايات عن رحلات بحرية غريبة وأجواء سماوية خارقة وفضاءات برية رائعة. ويتراكم العجيب فوق العجيب فيها مما يحمل الحكاية إلى تكرار تركيبها الداخلي وإظهار متغيراته. وهدف هذه الحكايات وصف رحلات البحث عن الخلود والمعرفة.

وتعكس هذه الدورة حضارات وثقافات متعددة ترجع في أصولها إلى حضارات الشرق الأدنى القديم وإلى معتقدات دينية إسلامية تركت أثرها في بنائها.

وعلى الرغم من دراسة كتاب "ألف ليلة وليلة" في ضوء النظريات الحديثة خلال القرن الماضي فإن دورة حاسب كريم الدين وملكة الحيات بقيت دون دراسة. فوضعت هذه الرسالة ملخصاً لبعض أبرز الدراسات التي تحدثت عن الأصول المختلفة لهذه الدورة، كما حددت طبقاتها المختلفة.

ودرست هذه الرسالة التقنيات السردية لدورة حاسب كريم الدين وملكة الحيات في ضوء نظرية فلاديمير بروب وتزفتان تودروف. واستعانت بدراسة غاستون باشلار ودراسة مرسيا إلياده لتحليل جماليات الأمكنة العجيبة والنماذج البدئية.

AN ABSTRACT OF THE THESIS OF

Rana Abd El Hafiz Kishli for Master of Arts
Major: Arabic Language & Literature

Title: Hasib Karim al-Din: Narrative Techniques, Space, and Archetypal Figures in a Cycle from the *Arabian Nights*

"Hasib Karim al-Din and the Queen of Serpents" is one of the longest cycles in the *Arabian Nights*. It narrates the fantastic journey of Hasib, the only child of a pre-Islamic sage, to the land of the serpents where he meets Yamlikha, the queen of the serpents. It has a complicated structure where many secondary stories are inserted within the frame story, mainly the stories of Buluqia and Janshah. The frame-story unfolds to evolve into other fanciful tales of sea voyages, miraculous flights, and marvelous spaces. The narrative opens up like an Arabian palace and replicates in Arabesque structure to comment on its own inner structure and transformation. It is the story of the quest for immortality and knowledge.

This, culturally multi-layered cycle, reveals different aspects of ancient Near Eastern civilizations and Islamic medieval religious ideas which contributed to its formation.

Although many serious studies based on modern and post-modern methodologies has been carried out during the last decades concerning the *Arabian Nights*, this cycle remains understudied. So in this study a summary of some main studies concerning the different origins of this cycle is given.

The different layers of the cycle of Hasib Karim al-Din and the Queen of Serpents is presented, and the narrative techniques has been studied according to Vladamir Propp and Tzevtan Todorov.

Assisted mainly by the studies of Gaston Bachelard and Mircea Eliade the poetics of its marvelous space and archetypal figures have been studied.

المحتويات

	الصفحة
مستخلص بالعربية	أ
مستخلص بالإنكليزية	ب
الفصل	
تمهيد	١
I. المتن الحكائي لدورة حاسب كريم الدين وملكة الحيات	١٢
أ.دورة حاسب كريم الدين وملكة الحيات	١٢
ب.التباين في دورة حاسب كريم الدين في سائر الطبعات والترجمات	١٨
ج.الدراسات حول الأصول الأولى لدورة حاسب كريم الدين	٢١
د.الأماكن التي مر بها الأبطال	٢٨
١.مسيرة حاسب كريم الدين	٢٨
٢.مسيرة بلوقيا	٢٩
٣.مسيرة جانشاه	٣٢
هـ. شخصيات التقاها الأبطال	٣٤
١.الشخصيات التي التقاها حاسب كريم الدين	٣٤
٢.الشخصيات التي التقاها بلوقيا	٣٥
٣.الشخصيات التي التقاها جانشاه	٣٥

و.سلسلة الرواة والمروي والمروي له ٣٧

ز.مشجر بسلسلة الرواة ٣٩

II. تقنيات السرد ٤١

أ.دورة حاسب كريم الدين في ضوء نظرية بروب ٤٤

١.وظائف الشخصيات في القصة الإطار لحكاية حاسب ٤٧

٢.وظائف الشخصيات في حكاية بلوقيا المضمنة في القصة الإطار ٥٣

٣. وظائف الشخصيات في حكاية جانشاه المضمنة في القصة الإطار ٥٦

ب.دورة حاسب كريم الدين في ضوء نظرية تودروف ٥٨

١.زمن القص ٦١

٢.هيئة القص ٦٦

٣.نمط القص ٧٤

III. فضاءات الدلالة ٧٧

أ.الفضاءات ٧٧

ب. فضاءات دورة حاسب كريم الدين وملكة الحيات ٨٠

١.الفضاءات المغلقة/الرحبة ٨١

٢.الفضاءات الجغرافية ٩١

٣.الفضاءات الخرافية الأسطورية ٩٢

الخاتمة ١٠١

ببليوغرافيا ١١٠

تمهيد

لا بد من وضع تحديد مختصر لمسيرة تكوين كتاب "ألف ليلة وليلة" ولمراحل تطوره على مر العصور قبل دراسة دورة حاسب كريم الدين وملكة الحيات وذلك للإحاطة بالمراحل التاريخية المتعددة التي مرت بها هذه الدورة والتي أصبحت جزءاً لا يتجزأ من هذا الكتاب.

لعل من أصعب الأمور في دراسة كتاب "ألف ليلة وليلة" هو معرفة طريقة ظهوره أول مرة وربطه ببيئته التي أنتجته أو معرفة أصول حكاياته الأولى ذلك لأن عناصر تركيبه مشوشة ومتداخلة فيما بينها. فهو كتاب ينتمي إلى التراث الشعبي لأمة عاشت في منطقة محددة تناقلته شفاهة[1] على مر العصور مع موروثها الثقافي. لذلك، يمكن اعتباره فيضاً لخلفية ثقافية معينة ترتبط جذورها ببقايا تراثات أقدم عهداً فهو لم يولد فجأة ولم يكوّن نفسه من لا شيء. وفي هذا السياق، فإن كتاب "ألف ليلة وليلة" رسالة شفهية مثقلة بذكريات أجيال قديمة تقدم هويتها المميزة إلى الأجيال المتأخرة، التي هي في حالة بحث دائم عنها. وقد وضعت فيه خلاصة تجاربها في الحياة وروت أخبار

---

[1] إن كلمة شفاهة هنا لا تعني بالضرورة عدم وجود نص مدون يمكن الرجوع إليه، وإنما تعني أن الطريقة الأسرع التي انتشر بها هذا الموروث بين الناس والتي اعتمدها "مؤلفوه" هي الرواية الشفهية. ويشير د. طريف الخالدي في معرض حديثه عن تاريخ ظهورالكتابة التاريخية عند العرب إلى شفوية الثقافة الجاهلية وإلى أن النصوص المكتوبة في تلك الفترة هي نصوص دينية أو قانونية في معظمها؛ إلاّ إنه يؤكد أن النصوص المكتوبة كانت موجودة في الفترة الإسلامية المبكرة.انظر:طريف الخالدي، "فكرة التاريخ عند العرب"(بيروت: دار النهار، ١٩٩٧)، ص ٢٧، ٥٠ – ٥١؛ وانظر أيضاً:

C.H.M. Versteegh, *Arabic Grammar & Qur'anic Exegesis in Early Islam* (Leiden, New York, Kölin: E.J. Brill, 1993), pp. 50-58.

وقصص شخصيات اعتبرتها متميزة في أفعالها إلى درجة أن حولتها إلى شخصيات خارقة أو أسطورية. واعتمد هذا الكتاب القص أسلوباً لإيصال رسائله. فشخصيات الكتاب، جميعها، "لا تنفك تقص" لأنه إمّا أن تقص أو أن تموت. فنجد في هذا تقديساً سامياً لفعل القص الذي كانت شهرزاد أصدق مثال له لأنها لن تكتسب نعمة العيش إلاّ إذا استمرت في القص[٢]. وشخصيات "ألف ليلة وليلة" مأخوذة بالقص، وهي قصص "تقديرية" (Potential story) أي قصص حياة الشخصيات لأن مجرد ظهور شخصية جديدة يؤدي بالضرورة إلى وجود حكاية جديدة أو عقدة جديدة؛ والشعار الذي يطرحه الكتاب هو "الحكاية أو الحياة"[٣]. فالحكاية، في هذا السياق، هي الفدية التي تمنح الشخصية الحياة. كذلك يمكن لفضول الشخصية أن يؤدي بها إلى الموت. فأن تسمع حكاية معناه أن تخاطر بحياتك. وفي استطاعة "الحكي" أن يخلص من الموت بقدر ما يجرّ الفضول إليه، إلاّ إذا استمر فعل السرد، فيصبح الفضول "مصدراً لحكايات لا تعد، ولأخطار لا تنتهي"[٤].

والفضول الذي يستولد كمّاً هائلاً من الحكايات والشخصيات.

---

[٢] انظر:

Tzvetan Todorov, *The poetics of prose*, trans. By Jonathan Culler (New York: Cornell Universit Press), pp. 66 – 79, especially p. 73.

وقد اعتمدت على الترجمة العربية لهذا النص التي ظهرت بعنوان: "الناس – حكايات: 'ألف ليلة وليلة' كما ينظر إليها التحليل البنيوي"، في مجلة "مواقف"، العدد ١٦، تموز–آب ١٩٧١، ص ١٣٧ – ١٥١. انظر: ص ١٤٦.

[٣] انظر: المصدر نفسه، ص١٤٢، ١٤٨.

[٤] انظر: المصدر نفسه، ص ١٤٧.

وقد عانى كتاب "ألف ليلة وليلة" من جراء التمييز بين مؤلفات الخاصة ومؤلفات العامة، وظل فترة طويلة مرذولاً من الخاصة باعتبار أنه من أعمال العامة وأن جمهوره المتلقي من العامة أيضاً. ولكن من جهة أخرى، لعل هذا الكتاب من الكتب المميزة بفرادتها لأنه حظي باهتمام متبادل من الخاصة أولاً ومن العامة ثانياً ثم من الخاصة مرة أُخرى. فأول من تناول هذا الكتاب من العرب، هم: البلغاء والفصحاء[٥]، أي الخاصة. وبعد ذلك ولشدة الإعجاب به وبفرادة محتوياته انتشر بين العامة التي أضافت إليه من تراثها الشفوي، وأضفت عليه لمسة من العجائبية والسحر. ونتيجة ذلك رفضته الخاصة ووصفته بأنه "غث وبارد الحديث"[٦]، فنزل هذا الكتاب إلى الطرقات والأسواق كي ينتقل إلى العامة على لسان القصاص والرواة الشعبيين. وتصرف القصاص والرواة في متن هذا الكتاب، فأدخلوا في قصصه ما يشبهه وتحكموا بمصائر أبطاله بحسب ما تتطلبه المخيلة الشعبية. وهو في هذا المسار لم يفقد قيمته الأدبية وإنما تغيرت زاوية النظر إليه، فبدلاً من أن ينهكه العلماء والبلغاء دراسة وتحليلاً أشبعته العامة من حكاياتها و"نحتته" بحسب متطلباتها الفكرية. واستمر هذا الكتاب في تصرف العامة إلى أن رفعه المترجم الفرنسي أنطوان غالان (Antoine Galland) (١٦٤٦-١٧١٥) إلى مصاف كتب الخاصة مرة أُخرى، عندما اهتم بترجمته إلى الفرنسية وإعادة ترتيب حكاياته وجمعها. ثم انتشر هذا المؤلَّف في العالم وترجم إلى عدة لغات وظهرت له عدة طبعات أجنبية وعربية

---

[٥] محمد بن اسحق بن النديم، "كتاب الفهرست"، تحقيق رضا تجدد (طهران، ١٩٧١)، ص ٣٦٣.

[٦] المصدر نفسه.

أيضاً. إذ ذاك تحول كتاب "ألف ليلة وليلة"، أو كتاب الليالي، إلى أدب عالمي بدلاً من أن ينحصر بطبقة معينة من طبقات المجتمع سواء كانت خاصة أو عامة.

وخلال مسيرة تكون هذا الكتاب، أغرى أسلوب تأليفه وخصوصاً القصة الإطار التي تسمح بإدخال عدد كثير من القصص، معظم المهتمين به بالتدخل في ترتيبه وتنظيمه. ويمكننا أن نقول إن المرحلة الأولى من تأليف هذا الكتاب، أي وجود مؤلف واحد له – إذا وجد – لم تستمر طويلاً. إذ سرعان ما امتدت الأيادي لتهذيبه وتنميقه أو لإضافة الخرافات والحكايات إليه. وحدث هذا في مرحلة قديمة انقطعت بعدها أخبار مسيرة هذا الكتاب إلى أن كان القرن الثامن عشر حين بدأت مرحلة الاهتمام الأوروبي بهذا الكتاب. فأول من قام بعملية الجمع والتحرير فالترجمة كان الفرنسي غالان الذي أخذ من عدة مصادر وغيّر في أسلوب القصص ومضمونها كي تلائم ذوق جمهوره. ثم توالى بعد ذلك التصرف في هذا الكتاب في أوروبا فظهرت عدة ترجمات ادعت أنها ترجمات "للمخطوطة الكاملة" لهذا الكتاب. وفي الحقيقة ما هي إلاّ أعمال الجامعين الذين جمعوا الخرافات من كتب ومصادر متعددة. ويعتبر محسن مهدي، مثلاً، أنه بسبب جعل النسخ القديمة لكتاب "ألف ليلة وليلة"، بفرعيها الشامي والمصري، عنوان الكتاب "ألف ليلة وليلة"، في حين أن القصص التي يضمها تعد ثلاثمئة ليلة، ظن النساخ في الشام وفي مصر أن هذه النسخ ناقصة فراحوا يجمعون القصص والسير من مصادر أُخرى ويقسمونها إلى ليال كي تحوي نسخهم عدد الليالي الذي جاء ذكره في العنوان. ويضيف مهدي أن للسياح الأوروبيين الذين أتوا إلى القاهرة خلال القرن الثاني عشر الهجري /

الثامن عشر الميلادي، دوراً بارزاً في جمع وتحرير هذا الكتاب. إذ تعرفوا إلى الكتاب مترجماً عن نسخ خطية اعتقدوا هم أيضاً أنها ناقصة فجاؤوا يبحثون عن نسخة "كاملة". فما كان إلاّ أن بوشر تجميع ما وجد من نسخ في دور الكتب ومع باعتها، فأُلف متن جديد قسّم إلى ألف ليلة وليلة ووضعت في آخره الخاتمة المعروفة[٧].

والذي يجعلنا نأخذ بهذه النتيجة ما نلاحظه من أحوال هذا الكتاب. فهو وإن جمع بين دفتيه عدداً من القصص، فإنه لا توجد نسخة موحدة تضم الحكايات نفسها وبالترتيب نفسه. أضف إلى أنه يحمل بصمات عصور كثيرة مرّ فيها وأخذ من ثقافتها. كما لم يكن لهذا الكتاب، كما نعرفه اليوم، وجود قبل القرن الثامن عشر الميلادي إذ إن المخطوطات والنسخ المكتشفة قبل هذا التاريخ هي نسخ متفرقة لا يجمع بينها سوى القصة الإطار. وربما تعود هذه النسخ إلى الرواة الذين كانوا يستعينون بها في مجالسهم الروائية، والتي أخذوها من رواة سبقوهم أو من مجموعات مدونة أُخرى قد تثير اهتمام السامعين مثل القصص الدينية أو الإسرائيليات[٨].

---

[٧] انظر: محسن مهدي، "كتاب ألف ليلة وليلة من أصوله العربية الأولى" (ليدن: إ. ج. بريل، ١٩٨٤)، ج ١، ص ١٨ – ١٩.

[٨] أطلق العلماء المسلمون وصف "الإسرائيليات" على القصص والأساطير غير الإسلامية التي تسربت إلى التراث الإسلامي منذ القرن الأول الهجري، وارتبطت خصوصاً بقصص بدء الخلق وأسرار الكون التي افتقر إليها المفسرون الأوائل فاستعانوا بتراثات أهل الكتاب. وقد نسب جزء كبير من هذه المواد إلى كعب الأحبار ووهب بن منبه وعبد الله بن سلام. انظر: فان فلوتن، "السيادة العربية والشيعة والإسرائيليات"، ترجمة حسن إبراهيم حسن ومحمد زكي إبراهيم (القاهرة: مطبعة السعادة، ١٩٣٤)، ص ١١٤؛ أحمد عيسى الأحمد، "داود وسليمان في العهد القديم والقرآن الكريم" (رسالة دكتوراه، القاهرة، ١٩٩٠)، ص ٣٣٥–٣٦٣؛
G. Vajda, *EI.*^{2}, Vol. 4, pp. 211-212 (art. Isra'iliyyat).

ومن جهة أُخرى، حدد ماكدونالد (MacDonald)،نتيجة أعمال المحررين والجامعين، الأطوار التي مر بها كتاب "ألف ليلة وليلة" من خلال دراسته للحكايات الموجودة ضمن الحكاية الإطـــار فقسمها: ١- الأصل الفــارسي لهزار أفسانه؛ ٢- النسخة العربية لهزار أفسانه؛ ٣- الحكاية الإطار لهزار أفسانه يليها حكايات من أصول عربية؛ ٤- الليالي في العصر الفاطمي؛ ٥- مجموعة غالان ومخطوطاته الشامية من طرابلس وحلب [٩].

بناء على ذلك يمكننا القول إن الكتاب كان في البداية من أصل فارسي/ هندي، أي له مؤلف أصلي، لكنه ترجم إلى لغة أُخرى وهي العربية. ثم ظهرت نسخة جديدة منقحة غير النسخة الأصلية وباللغة العربية. ثم حاول الجهشياري أن يؤلف مثله وربما استعان بالقصة الإطار نفسها لكنه استعمل حكايات وأساطير مختلفة عن الحكايات الفارسية الأصلية. وبعد ذلك تعرض الكتاب لتغيرات وتحولات بفعل السرد والزمن وتأثر بالحضارات والثقافات المتعددة إلى أن وصل إلى العهد الحديث أي عهد ترجمته وجمعه[١٠]. ولم تصل الدراسات جميعها إلى رأي حاسم بشأن هذا الموضوع وأجمعت

---

[٩] أنظر :

D. Macdonald, "The Earlier History of the Arabian Nights," *JRAS*, July 1924 p.390;Littman, EI^2, p.361(art. Alf Layla wa layla)

[١٠] بشأن الدراسات حول هذا الموضوع انظر مثلاً: سهير القلماوي، "ألف ليلة وليلة" (القاهرة، دار المعارف، ١٩٦٦)؛ عبد الله إبراهيم، "السردية العربية" (بيروت: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٢)، ص ٨٢-٩٢؛ سعيد الغانمي، "الكنز والتأويل" (بيروت: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٤)، ص ٣٥-٤٢. وانظر أيضاً:

R. Irwin, *The Arabian Nights*, pp. 77,78 ; Littmann, EI^2,pp. 360-364; M. Mahdi, *The Thousand and One Night* (Leiden: E. J. Brill, 1995), pp. 127-139; Nabia Abbott, "A Ninth-Century Fragment of the Thousand Nights," *Journal of Near Eastern Studies*, Vol. VIII, No. 3, July 1949, pp. 129-164;

أيضاً على أنه من العبث تتبع أصول حكايات تراكمت وتبلورت عبر العصور لتأخذ شكلها الحالي. ولم يعد ذلك مما يثير مشكلة كبرى في تحليل حكايات الكتاب وذلك لأن بعض الدراسات الحديثة حول هذا الكتاب لم تهتم بدراسة النصوص من خلال تاريخ الكتاب وإنما بدراسة النص من خلال النص بمعزل عن مؤلفه وتاريخه وخلفيته الاجتماعية والسياسية والثقافية.

والنتيجة التي يمكن أن نصل إليها في تعريف هذا الكتاب أنه كتاب أخذ صيغته النهائية العربية بعد أن تداولته شعوب متعددة على مر الأزمان وأصبح محملاً برسائل متنوعة ومتراكمة تتناقلها الألسن مضيفة إليها من تراثاتها واهتماماتها وذكرياتها الأساسية. فهو يحمل خطابات متعددة تشير إلى هوية هذه الشعوب وخلاصة تجاربها في الحياة.

ولا ينفرد كتاب "ألف ليلة وليلة" بهذه الصفة لأنها تظهر في معظم التراثات الشعبية التي تُنقل شفاهة خلال فترة طويلة من الزمن. إذ إن هذا النوع من التراث موجه إلى جمهور حي يتلقى هذا الحكايات ويحتاج إلى التفاعل معها. فتصبح مهمة الراوي إيجاد طرق جديدة لتقديم حكايات قديمة فيضيف إليها عناصر جديدة تهم هذا الجمهور ويستطيع أن يتفاعل معها. فبذلك تصبح مهمة الراوي ليس تأليف حكايات جديدة لم يسمعها الجمهور من قبل وإنما الاستفادة من الحكايات القديمة وتقديمها بأسلوب جديد

J. Bencheikh, *Les mille et une nuits ou la parole prisonnière* (Paris: Gallimard, 1988), pp. 149-224; S. Segert, "Ancient Near Eastern Traditions in the Thousand and One Nights," in R. Hovannisian & G. Sabagh, *The Thousand and One Nights in Arabic Literature and Society* (New York & Melbourne: Cambridge University Press, 1997), pp. 106-113.

مضافاً إليها عناصر جديدة تعكس الحالة الاجتماعية الراهنة للجمهور وللراوي معاً.

ومع تكرار عملية سرد الحكايات تندمج حكايات في حكايات أخرى تتشابه في الموضوع أو تأخذ شخصيات صفات شخصيات أخرى تشبهها مكونة في النهاية شخصيات ذات مواصفات معروفة (stereotype) ومستعملة صفات جاهزة (cliché). وعندما تأخذ الشخصيات الصفات العامة المعروفة وهي صفات الأبطال والشخصيات البارزة تصبح أسهل للحفظ وللاستحضار فكلما غاب عن ذهن الراوي وصف معين يستطيع أن يستنجد بهذه الصفات الجاهزة ويلصقها ربما ببطله الجديد[١١]. وتقول ميا غيرهاردت إن مؤلف "ألف ليلة وليلة" أو حتى الراوي لم يعتمد على تأليفه الخاص للكتاب وإنما استقى مادته من المخزون الكبير للقصص في ذاكرته أو الموجود في الكتب. وبذلك تصبح أصالة المؤلف هي في الاستفادة من المخطط الأساسي للحكايات القديمة وصوغها بطريقة جديدة أو بدمج عدة وظائف معروفة بطريقة فريدة وغير متوقعة. وكثيراً ما يغني الرواة حكاياتهم بعدد من الوظائف المستعارة من مكان آخر. كما قد يوسعون حكاياتهم بأخذ أجزاء تثير الاهتمام من حكايات أخرى[١٢]. وينتقل بنا هذا إلى التأكيد أنه لا يمكن تحديد الأصول التي استمدت منها حكايات "ألف ليلة وليلة" لأن هذا الكتاب خلال عملية تكوينه كان مفتوحاً على كل التراثات والمعتقدات الثقافية والدينية والاجتماعية وحتى السياسية المحيطة به من الثقافات اليونانية والهندية والفارسية والمصرية والعربية وغيرها. وبما

---

[١١] أنظر:

Walter Ong, *Orality and Literacy* (London & New York: Methuen, pp. 41-42, 70,140; Jan Vansina, *Oral Tradition as History* (Madison: The University of Wisconsin Press, 1985), pp. 18-21.

أننا لا نستطيع أن نحدد هذه الأصول لا يمكننا الحديث عن أصالة الحكايات وعن مصدر واحد لأي حكاية أو عن زمن تأليفها ومكانه ، فإن هذا ليس مهماً في دراسة الأدب الشعبي والمهم هو الأداء لأنه هو الذي يجعل التراث الشعبي مرئياً وحاضراً ومؤثراً في الجمهور، وما يجب دراسته هو الأسلوب المميز في نقل هذه المواد وليس المواد المستعملة [١٢]. وهناك دراسات أخرى تعنى بالدراسات المقارنة للمواد وللحوافز في آداب أكثر من شعب.

ولن تتجه دراستي هنا وجهة مقارنة، بل سأدرس في الفصول التالية مكونات دورة حاسب كريم الدين وملكة الحيات من حيث أسلوب روايتها: فأقف، في الفصل الأول، عند دراسة المتن الحكائي لهذه الدورة معتمدة نسخة بولاق لأنها الأطول وتحتوي على معظم التفصيلات التي لم ترد في بعض النسخ الأخرى، وسأدرس اختلاف روايات هذه الدورة في الطبعات العربية الأخرى وفي الترجمات. وسأضع مخططاً تفصيلياً للأماكن التي مر بها الأبطال وللشخصيات التي التقوا بها. كما سأضع تصميماً لسلسلة الرواة والمروي والمروي لهم التي ألفت هذه الدورة. وسأتناول في الفصل الثاني البنية السردية لدورة حاسب كريم الدين من خلال دراسة المبنى الحكائي معتمدة على دراسة فلاديمير بروب (Vladimir Propp) في دراسة الوظائف التي تؤلف الحكاية الخرافية؛ وعلى دراسة تزفتان تودروف (Tzvetan Todorov) للعناصر الأساسية المكونة للخطاب السردي والذي يعتمد كثيراً على علاقة الراوي بالمروي. وفي الفصل الأخير سأدرس الدلالات

---

[١٢] انظر: Gerhardt, *The Art of Story – telling* (Leiden: E. J. Brill , 1963), p. 47.

الرمزية البارزة في هذه الدورة من خلال دراسة الفضاءات المغلقة والرحبة، والفضاءات الجغرافية، وتلك الخرافية-الأسطورية التي يمر بها الأبطال.

وكنت اخترت هذه الدورة تحديداً بعد أن قرأت ترجمة لفصل من كتاب جمال الدين ابن شيخ "ألف ليلة وليلة أو الكلمة المأسورة"[١٤] _ بالإضافة إلى غيره من الدراسات – يحلل فيه العناصر المتنوعة التي ألفت هذه الدورة. ووجه ابن شيخ دراسته نحو الأسباب التي أدت إلى جمع العناصر الأساسية في هذه الدورة والرسالة من وراء وضع هذه الحكاية في هذا الشكل. وهو مع ذلك لم يغفل دراسة العناصر المتعددة التي كونت هذه الدورة دراسة تاريخية وميثولوجية من دون ادعائه الوصول إلى نتيجة يمكنه من خلالها تحديد أصل هذه الحكاية أو تاريخ تأليفها أو مؤلفها الأول. فتحول بذلك انتباهي إلى محاولة استخراج الرسالة التي توجهها الحكاية من خلال دراسة المبنى الحكائي بدلاً من متنها، وخصوصاً أن دراسات كثيرة حول الأدب الشعبي قامت على دراسة المبنى الحكائي دون المتن الحكائي.

فانطلاقاً من طبيعة تكوين كتاب "ألف ليلة وليلة" ومن أنه لا يوجد مؤلف محدد له كما يصعب تحديد الفترة الزمنية التي ألف فيها الكتاب اتجهت إلى دراسة الرسالة التي توجهها الدورة من خلال نظريتي بروب وتودروف. فجاءت نظرية بروب في استخراج الوظائف التي، تحدد هيكل الحكاية، لتسهل عملية استخراج العناصر الأولية المكونة لدورة حاسب كريم الدين؛ أي استخراج تلك الأوصاف والشخصيات والوظائف التي

---

[١٣] قارن بـــ: Vansina, *Op.Cit.*, pp.33-34.

يستعين بها معظم الحكايات الخرافية لتشكيل المخطط الأساسي للحكاية. ووصف بروب هذا المخطط بالنسبة إلى الحكايات بأنه "وحدة قياسية للحكايات الفردية نقيسها به لنعرّفها...[كما] أن مشكلة قرابة الحكايات ومشكلة المواضيع واختلافاتها يمكن أن تجد حلاً جديداً بفضل هذا المخطط"[١٥]. أما الذي يميز حكاية خرافية من حكاية خرافية أخرى فهو كيفية جمع هذه الوظائف وجعلها في خدمة النص لإرسال الرسالة الأساسية التي تعكس الأوضاع الاجتماعية والثقافية والسياسية والفكرية للمرسل وللمتلقي على حد سواء. بالإضافة إلى ذلك تساعد نظرية تودروف على دراسة الخطاب السردي الذي يرتكز على دور الراوي في بناء الحكاية أو الرسالة الموجهة إلى الجمهور. أما دراسة الفضاءات المتعددة فتساعد على الوصول إلى استنتاج أن التراث الشعبي هو تراث متقل بالرسائل كما أنه تعبير عن حاجات الشعوب ورغباتها والأيديولوجيات المتعددة التي كانت مسيطرة في زمنها.

---

[١٤] Bencheikh, *Op.Cit.*, pp. 149-224.

الفصل الأول

المتن الحكائي لدورة حاسب كريم الدين وملكة الحيات

تتناول الفصول التالية دورة حكائية من أطول دورات كتاب "ألف ليلة وليلة"، وهي دورة حاسب كريم الدين وملكة الحيات التي تستغرق ثلاثاً وخمسين ليلة وتتألف من ثلاث حكايات رئيسية بالإضافة إلى الكثير من الحكايات المضمنة. كما أنها دورة حكائية معقدة من حيث بنيتها السردية فهي تحتوي على عدة طبقات من الرواة تقابلها عدة طبقات من المروي لهم. ويتفرع من هذه الدورة ثلاث حكايات يمكن أن يكون كل واحدة منها حكاية رئيسية في حد ذاتها: حكاية حاسب كريم الدين؛ حكاية بلوقيا؛ حكاية جانشاه. ويبقى حاسب هو المحور الأساسي الذي يدور حوله فعل السرد لأنه وجد كي تبرز الشخصيات الأخرى وتتحرر بفعل الرواية إذ إنه المروي له الأول. فما بلوقيا وجانشاه – بـــما يمثلانه – إلا انعكاس آخر لشخصية حاسب كريم الدين.

أ. دورة حاسب كريم الدين وملكة الحيات

حاسب كريم الدين هو ابن حكيم يوناني يدعى دانيال وقد توفي قبل ولادة حاسب؛ بعد أن ترك لابنه إرثاً مؤلفاً من خمس أوراق هي كل ما تبقّى من كتبه التي غرقت في

---

[١] فلاديمير بروب، "مورفولوجيا الحكاية الخرافية"، ترجمة أبو بكر باقادر وأحمد عبد الرحيم نصر (جدة: النادي الثقافي، ١٤٠٩/١٩٨٩)، ص ١٣٦.

البحر. يبدأ حاسب حياته بداية سلبية فهو لم يستطع أن يكتسب العلم أو أن يتعلم صنعة، وينتقل بعد زواجه إلى العمل في الغابة مع حطابين من مدينته فيحبسونه في جب عسل؛ وهو حافز معروف في الحكايات الشعبية والدينية[١٦]. وكان هذا الحيز الضيق – جب العسل – هو الطريق المؤدية إلى ملكة الحيات التي مكث عندها واستمع منها إلى حكايتي بلوقيا وجانشاه. وملكة الحيات لها جسم حية ووجه إنسان وتتكلم بلسان فصيح؛ وهي تهتم بشؤون الآلاف من الحيات، وتتنقل في طبق من ذهب على ظهر حية عظيمة؛ وهي مسلمة وتؤمن بالقضاء والقدر، وعلى قدر كبير من العلم والمعرفة[١٧].

وعندما تطلق ملكة الحيات حاسب كريم الدين، يعود إلى مدينته ويلتقي بشمهور، وزير الملك كرزدان، الذي يأمره بأخذه إلى ملكة الحيات لأن في لحمها الدواء لمرض الملك؛ فيخضع حاسب للوزير ويأخذه إليها فتعطي حاسباً تعليمات تمنحه سر الحياة والحكمة بعد أن يذبحها.

أما بلوقيا[١٨]، ابن ملك من بني إسرائيل يعيش في مصر، فيقرأ بين أوراق والده، المتوفى حديثاً، صفات النبي محمد الذي لم يحن زمن بعثه بعد، فيقع في حبه ويقرر التجوال في البلاد بحثاً عنه. ويلتقي خلال رحلته بملكة الحيات ومن ثم بعفان الذي يرشده إلى مدفن سليمان، إلا أن حية تحرق عفان وهو يحاول أخذ خاتم سليمان، بينما

---

[١٦] قارن مثلا بـ: جيمس فريزر، "الفلكلور في العهد القديم"، ترجمة نبيلة إبراهيم ومراجعة حسن ظاظا (القاهرة: الهيئة المصرية العامة، ١٩٧٤)، ج٢، ص ٤-١٢.

[١٧] "ألف ليلة وليلة"، ط. بولاق ١٢٥٢ (مصورة بيروت، دار صادر)، ج ١،ص ٦٥٩، ٧٠٧.

[١٨] المصدر نفسه، ص ٦٦٠ –٦٧٣ ، ٧٠٢ – ٧٠٤.

ينجو بلوقيا من الموت ويكمل مسيرته متنقلاً بين الجزر ومتعرفاً إلى شخصيات كثيرة تخبره عن أسرار الكون والخلق؛ كما يلتقي بجانشاه الذي يخبره حكايته، وبالخضر الذي يعيده إلى مصر. غير أن بلوقيا يذهب، مرة أخرى، إلى مقر ملكة الحيات للحصول على عشبة الخلود، وإذ يجدها غائبةً، يروي حكايته لمساعدتها التي توصله إلى بلاده.

في حين يبدأ جانشاه[١٩] وهو ابن طيغموس ملك كابل، رحلته بحثاً عن غزالة هربت منه في أثناء رحلة صيد، وينتقل من جزيرة إلى أخرى بحثاً عنها. ويلتقي خلال رحلته بمخلوقات غريبة كما يلتقي بالشيخ نصر، ملك الطيور، الذي يساعده على لقاء محبوبته شمسة ابنة ملك الجان التي تلبس ثوب حمامة. فيتزوج جانشاه من شمسة ويذهبان إلى قصر والده، غير أن شمسة تهرب منه بواسطة ثوب الريش وتطلب منه اللحاق بها إلى مملكة والدها جوهرتكنى. فيعيد جانشاه رحلته الأولى ليصل إلى مكان اللقاء الأول لكنه لا يجدها هناك فيبدأ رحلة جديدة يلتقي خلالها بمخلوقات غريبة توصله إلى جوهرتكنى منزل الحبيب ومآل العشق. وخلال تنقلهما بين مملكة والده ومملكة والدها تموت شمسة فيجلس جانشاه على قبرها منتظراً الموت.

نلاحظ وجود شبه كبير بين الأبطال الثلاثة: حاسب وبلوقيا وجانشاه. فالثلاثة ينتمون إلى نسب نبيل؛ وهم في حالة بحث عن شيء فقدوه؛ فحاسب يبحث عن المعرفة والحكمة التي لا ينالها إلا الأصفياء من البشر، وبلوقيا يبحث عن النبي محمد، وجانشاه يبحث عن المعرفة أولاً وعن حبه الضائع ثانياً؛ أليس في هذه الرحلات الثلاث رمز

---

[١٩] المصدر نفسه، ص ٦٧٣ –٧٠٢.

لحافز رحلة الإنسان النمطية في البحث عن سر الخلود وعن الحكمة، منذ رحلة جلجامش؟

وأعني بسر الخلود محاولة فهم الحياة والموت وفهم وظيفة الإنسان في هذا الوجود وكيف يستطيع أن يتعامل مع المشكلات الصعبة التي تواجهه وخصوصاً معضلة الموت. فجلجامش أراد أن يعيد صديقه أنكيدو إلى الحياة أو أنه خاف أن يواجه المصير نفسه وأن يفقد ملكه فجازف بحياته وقطع أخطاراً متعددة ليصل إلى جده الأكبر أوتنابشتم ليدله على نبتة الحياة وبعد أن قام بعدة طقوس حصل على نبتة الحياة، ولكن بما أن الإنسان فانٍ ولا يحق له بالخلود سُرقت منه نبتة الحياة. وتستعمل "دورة حاسب كريم الدين" هذا العنصر، البحث عن نبتة الحياة أو نبع الحياة، ولكن بأسلوب مبسط وفي معنى أوسع البحث عن سر الوجود أو الهدف من وجود الإنسان على هذه الأرض وما هي وظيفته وما هو دوره في الحياة. فهي تطرح هذه المشكلة من خلال ثلاث وجهات نظر متمثلة في الشخصيات الثلاث: أولاً، حاسب كريم الدين الإنسان السلبي الذي لا يفهم سبب وجوده ولا يستطيع أن يتبين دوره في المجتمع إلى أن يلتقي بملكة الحيات التي تنير له الطريق من خلال القص ومن خلال المعرفة التي تمنحه إياها في آخر الحكاية عن طريق شرب رغوة لحمها. فتمثل حكاية حاسب كريم الدين بذلك فئة سلبية من الناس تجهل أسرار الوجود والهدف من حياة الإنسان قد تلتقي في النهاية بشخصيات تساعدها على توضيح هذه الأفكار؛ ثانياً، حكاية بلوقيا التي تمثل وجهة النظر الثانية وهي أن هذا الإنسان اكتشف هدفه وأصبح عنده دافع قوي للحصول على المعرفة ولفهم سر الوجود

فاختار طريقة من الطرق المتاحة أمامه وهي الطريقة الروحية أو الدينية، فيتنقل بين الملائكة والشخصيات السماوية ويستمع إلى قصص خلق العالم، ويستمع إلى وجهة النظر الدينية في الهدف من وجود الإنسان ألا وهي "عبادة الله الواحد القهار". ثالثاً، حكاية جانشاه التي تمثل وجهة النظر الثالثة، وهي وإن تظهر للوهلة الأولى أنها دخيلة على الحكاية لوجود كثير من التفصيلات والإطالة فيها، فإنها تمثل البحث الإنساني عن سر الحياة في البحث عن الحب وعن النصف الآخر الذي يكمل الحياة ويصبح هو الهدف من الوجود بأكمله. فجانشاه عندما التقى شمسة عرف أنها ضالته التي يبحث عنها فاستمر في الحركة والبحث والمعاناة إلى أن ارتبط بها في النهاية فاقترب من الخلود كثيراً أي من فهم سر الوجود. ولكن الرسالة التي تريد الحكاية أن توصلها إلينا هي أن الإنسان لا يستطيع أن يصل إلى سر الوجود الكامل لذلك غيّبت شمسة وتوقف جانشاه عن الحركة بانتظار موته هو أيضاً.

ولمّا كانت دورة حاسب كريم الدين دورة حكائية كاملة من حكايات "ألف ليلة وليلة"، أمكننا اعتبارها صورةً مصغرة عن الدورة الأكبر أي القصة الإطار وهي "حكاية شهرزاد وشهريار". ويمكننا أن نتتبع عدة عوامل مشتركة بين الدورة الحكائية الصغرى وبين الدورة الحكائية الكبرى من حيث البنية السردية ومهمة الرواة وترتيبهم خلال عملية السرد[٢٠]. فحاسب كريم الدين، في القصة الإطار الصغرى، هو بمنزلة شهريار في

---

[٢٠] لن أتطرق هنا إلى مقارنة الشخصيات بين الحكايتين أو إلى تأويل صفاتها لأنه ليس هذا موضوع الدراسة. وبشأن هذا الموضوع انظر مثلاً: بدر الديب، "إعادة حكاية حاسب كريم الدين وملكة الحيات"، منشورات أصدقاء الكتاب، ١٩٩٠.

القصة الإطار الكبرى لأنه يهدد حياة ملكة الحيات مثلما يهدد شهريار حياة شهرزاد؛ ويمليخا، "ملكة الحيات"، هي بمنزلة شهرزاد لأنها تدفع الموت عن نفسها بواسطة سرد الحكايات. كما أن يمليخا وشهرزاد أثارتا فضول كلّ من حاسب كريم الدين وشهريار بعرضهما رواية الحكايات العجيبة والغريبة. ففيما تقوم شهرزاد وملكة الحيات بدور الراوي، يقبل شهريار وحاسب بدور المروي له. وتختلف الحكاية الإطار الصغرى عن الحكاية الإطار الكبرى شكلياً، إذ يلتقي المروي له، أي حاسب، في الأولى الراويةَ، أي ملكة الحيات، التي تجهل تفصيلات حياته إلا أنها تعلم بقدومه بصورة مسبقة؛ أمّا في الثانية فإن الراوية، أي شهرزاد، هي التي تلتقي بالمروي له، أي بالملك شهريار، وهي تعلم تفصيلات حياته قبل أن تقابله. وهناك اختلاف شكلي آخر يتمثّل في أن حاسب كريم الدين يقوم بدور الراوي لملكة الحيات فيروي حكايته مع الحطابين قبل أن يصبح مروياً له، بينما لا يروي الملك شهريار قصته مع زوجاته لشهرزاد وإنما تسمعها قبل لقائها به.

أمّا الاختلاف الأساسي الذي يظهر في نهاية الحكايتين فيتمثّل في نجاة شهرزاد من الموت لأن زمن السرد كان طويلاً ومنتجاً إذ رزقت بثلاثة أبناء، كما كان المروي كثيراً؛ بينما لم تنج يمليخا من الموت لأن زمن السرد كان قصيراً نسبياً، فقد أمضى حاسب عند ملكة الحيات عامين وكان المروي قليلاً لأن يمليخا لم ترو لحاسب إلا حكايتي بلوقيا وجانشاه؛ بالإضافة إلى أن زمن السرد لم يكن منتجاً، إلا إذا اعتبرنا أن المعرفة والحكمة التي حصل عليهما حاسب بعد موت يمليخا هما نتاج.

ب. التباين في دورة "حاسب كريم الدين" في سائر الطبعات والترجمات[٢١]

لعل الطبعات العربية لهذه الدورة الحكائية لا يختلف بعضها عن بعض بصورة ملحوظة وإنما تتباين فقط من خلال استعمال بعض المفردات التي هي أقرب إلى العامية منها إلى الفصحى، ومن خلال ضبط الأسلوب الذي يعود التباين فيه إلى القائمين على طباعة هذه النسخ. أمّا الاختلاف الواضح في المضمون فهو في نهاية حكاية بلوقيا إذ إن طبعة بولاق تذكر كيف وصلت "قصة بلوقيا" إلى ملكة الحيات التي نقلتها بدورها إلى حاسب؛ وينسحب الأمر نفسه على طبعة المطبعة الكاثوليكية التي هذبها الأب الصالحاني. أمّا طبعة المطبعة العثمانية المصرية فلا يوجد فيها ذكر لكيفية وصول "قصة بلوقيا" إلى ملكة الحيات كما لا تذكر عودة بلوقيا إلى ملكة الحيات بهدف محاولة الحصول على نبتة الحياة. في المقابل، فإن النسخة التي حققها محسن مهدي (التي يرى أنها الأقرب إلى "النسخة الدستور" المملوكية)، لا تدرج هذه الدورة الحكائية ضمن مجموعة حكاياتها المحققة. غير أن ثمة اختلافاً كبيراً بين بعض النسخ المترجمة والنسخة التي اعتمدتها. فمن الترجمات المتوفرة لدينا والتي تورد هذه الدورة الحكائية طبعة غالان الفرنسية، وطبعة ريتشارد بيرتون الإنكليزية، وطبعة ماردروس الفرنسية التي نقلها ماذرز (Mathers) إلى الإنكليزية والتي سأعتمدها في هذه المقارنة. أمّا لاين فلم يورد هذه الدورة لأنه يعتبرها "مجموعة من السخافات المتطرفة (The most extravagant

---

[٢١] "ألف ليلة وليلة"، مصدر سبق ذكره، ج١، ص ٦٥٧-٧١٠؛ "ألف ليلة وليلة"، تهذيب الأب أنطون الصالحاني (المطبعة الكاثوليكية، ١٩٥٦-١٩٥٩)، ج ٤، ص ١١٨-١٨٠؛ "ألف ليلة وليلة"(المطبعة العثمانية المصرية)، ج٣.

absurdities)"، وقد اعترض بيرتون على عدم إدراج لاين لهذه الحكاية في مجموعته لأنه كان عليه أن يترك القارئ يقرر بنفسه ويكوّن رأيه الخاص بشأن هذه الحكاية[٢٢]. وإذا كان لاين اعتبر أن هذه الدورة هي "سخافات متطرفة" ولم يوردها ضمن مجموعته فقد يعود ذلك إلى أنه نظر إلى المظهر الخارجي للأسلوب فلاحظ وجود تكرار في الأفعال أو إطالة زائدة في أحداث الحكاية – التي ربما تعود إلى فعل الرواية الشفهية الذي يجب ألا يؤثر في مغزى الحكاية – فاعتبرها سخيفة ولا تحمل رسالة ذات قيمة. أو لعل ذلك يعود إلى أن هدف هذا المترجم من وراء جمع حكايات مجموعته لا يتلاءم ورسالة هذه الدورة، أو أن خلفيته الثقافية التي نظر من خلالها إلى هذه الدورة تتعارض مع مضمونها الذي يؤكد أن خلاص الإنسان هو فقط بالعودة إلى الله وإلى الدين الإسلامي تحديداً. وكان يمكن للاين مثلاً أن يتصرف بالحكاية مثلما فعل ماردروس في الترجمة الفرنسية لهذه الحكاية. فهو وإن ابتعد عن الأمانة العلمية في الترجمة فقد أوصل من خلال الإضافات والمقاطع التي حذفها رؤيته الخاصة واستنتاجه الخاص الذي استخلصه من الحكاية.

أما ترجمة بيرتون لهذه الدورة، فهي ترجمة حرفية للحكاية الموجودة في طبعة بولاق، فهو يورد الأحداث نفسها وبالترتيب نفسه كما يورد الأوصاف نفسها وبتفصيلاتها الكثيرة، مثل تفصيلات المعارك التي قامت بين الملك طيغموس – والد جانشاه – وعدوه

---

[٢٢] نقلاً عن :

R.Burton, *The book of the Thousand and One Nights and a Night* (London:H.S.Nichols Ltd.)p.245.

الملك كغيد. في حين تختلف طبعة ماردروس/ماذرز[٢٣] عن طبعة بولاق في أنها تختصر هذه التفصيلات وإن كانت تورد الأوصاف نفسها. وتعتمد طبعة ماردروس المخطط الأساسي لطبعة بولاق، لكن المترجم يتصرف بحرية في كثير من الأحداث وخصوصاً في أحداث حكاية حاسب كريم الدين وحكاية بلوقيا، كما يختصر نحو نصف تفصيلات حكاية جانشاه، حيث يلغي رحلته الثانية في البحث عن زوجته كما لا يشير أبداً إلى المعارك التي قامت بين الملك طيغموس وعدوه. ومن الأمثلة على تغيير الأحداث في حكاية بلوقيا أن المترجم يجعل سبب رحيل بلوقيا عن مملكته هو اكتشافه لأوراق في إرث والده تحثه على البحث عن سر الخلود ونبتة الحياة وذلك عن طريق الحصول على خاتم سليمان، ولا يتم له ذلك إلاّ من خلال مرافقته لملكة الحيات إلى جبل الأعشاب. ويرافق بلوقيا في رحلته عفان– أحد رجال مملكته – فينتقلان من بحر إلى آخر ومن جزيرة إلى أُخرى حتى يصلا إلى مدفن سليمان حيث يكون الموت احتراقاً هو مصير عفان، وذلك بواسطة نقطة من الألماس السائل تسقط عليه من سقف المغارة لا بواسطة حية ترميه بلهبها كما في طبعة بولاق. وثمة مثال آخر، من حكاية بلوقيا أيضاً، على تصرف المترجم في أحداث هذه القصة: فبلوقيا بعد أن يترك مدفن سليمان يذهب إلى جزيرة ملك الجان صخر الذي يروي له حكاية خلق جهنم وإبليس، ويكافئ هذا الملك بلوقيا على حُسن استماعه لحكايته بردّه إلى بلاده، ولا يرد ذكر للقاء بلوقيا بجبريل الذي يخلصه من حية مدفن سليمان، ولا للقائه بالخضر الذي يعيده إلى بلاده، كما في طبعة

---

[٢٣] انظر:

E. Mathers, *The Book of the Thousand Nights and One Night* (London: The Casanova

بولاق.

ومن اللافت أن ماردروس أعطى صورة لحاسب تختلف عن الصورة التي تعطيها طبعة بولاق، فحاسب عند ماردروس يبدأ البداية نفسها في طبعة بولاق، لكن تصرفاته تتغير عندما يذهب إلى الغابة مع الحطابين فهو يفرح بذهابه لأنه يستطيع أن يختلي بنفسه ويتفكر في أمور الكون، فلعل ماردروس يعطي هنا تفسيرات لتصرفات حاسب السلبية؛ أمّا الاختلاف الأساسي الملحوظ في هذه الطبعة فهو في حكاية الحكيم دانيال الذي يمضي أشهر حمل زوجته في استخراج الحكمة من كتبه وتلخيصها بخمسة أوراق ومن ثم بورقة واحدة، وعندما يحس بدنو أجله يرمي جميع كتبه في البحر ويعطي زوجته الورقة ميراثاً لولده. ويكشف ماردروس الحكمة الموجودة في هذه الورقة في آخر الحكاية عندما يفتحها حاسب ويقرأ أن "العلم كله هو غير مجد، لأنه جاء الوقت الذي يقوم المختار من قبل الله بإظهار الحكمة للبشر وسيسمى محمداً". بينما تضيع – في طبعة بولاق – كتب الحكيم في البحر بعد أن تتكسر سفينته ولا ينجو من مكتبته الكبيرة سوى خمس أوراق يتركها ميراثاً لابنه.

ج. الدراسات حول الأصول الأولى لدورة حاسب كريم الدين

لما كانت دورة حاسب كريم الدين تنتمي إلى كتاب "ألف ليلة وليلة" في شكله النهائي كما وصل إلينا فإنها طُبعت بطابعه، ولم يعد في الإمكان تحديد زمن تأليفها أو مؤلفها الأول أو حتى أصلها الأول. وقد حاول عدد من الدارسين أن يحددوا أصول هذه

Society, 1923), 7, pp. 64-125

الدورة أو تاريخ تأليفها لكنهم جزموا في النهاية أن جل ما يمكن أن نصل إليه هو استخراج بعض العناصر التي تشير إلى فترة تاريخية محددة أو إلى أساطير عن شخصيات معينة. ولا يعني هذا بالضرورة أن هذه الدورة تعود برمتها إلى ذلك الزمن أو إلى تلك الأساطير.

من الدراسات البارزة بشأن هذا الموضوع الدراسة الموسعة والمعمقة التي وضعها جمال الدين بن شيخ: "ألف ليلة وليلة أو الكلمة المأسورة"[٢٤]، حيث يحدد عدة نقاط تتعلق بأصول هذه الدورة. فيؤكد أولاً، حقيقة أننا نجهل كل شيء عن ولادة هذه الحكاية وعن تنقلاتها وعن جمهورها ولكننا نمتلك نصاً حوفظ عليه عبر القرون وأخذ شكله النهائي مدوناً في الكتاب. لذلك يصبح من غير المجدي أن نبحث في الجذور التاريخية للحكايات المدرجة في هذه الدورة إذ إننا لن نتوصل إلى فك الرموز الأسطورية الموجودة فيها أو إلى حل الألغاز التي تشكلها أسماء الشخصيات والأماكن وغيرها. فهذه الرموز تزداد عمى كلما تعمقنا في البحث لأن الأسطورة لا تكف عن طرح نفسها بأشكال مختلفة وما القصة المكتوبة إلا شكل من هذه الأشكال فحسب. وعلى الرغم من ذلك فإنه يتطرق إلى تحليل رموز محددة ومنطقية للشخصيات والأماكن تساعد على حل المشكلة الأساسية في نظره وهي مشكلة جمع الحكايات الثلاث في دورة حكائية واحدة. فيلاحظ، مثلاً، إشارات فارسية في حكاية حاسب وذلك بما يمثله اسم الملك

---

[٢٤] أنظر:

J. Bencheikh, *Les mille et une nuits ou la parole prisonnière* (Paris: Gallimard, 1988), pp. 149-224

كرزدان الذي يعيش حاسب في مدينته. كما أنه يلاحظ إشارات إلى أساطير يونانية ويهودية يجمعها اسم دانيال والد حاسب الذي تصفه الحكاية أولاً أنه حكيم يوناني ومن ثم أنه النبي دانيال. فيحاول ابن شيخ أن يتبين أي دانيال تشير إليه الحكاية هل هو دانيال الحكيم المذكور في العهد القديم والمسمى حزقيال، أو هو النبي دانيال الذي عاصر سبي بابل أو دانيال المذكور في الأسطورة الإسلامية كاشف المستقبل وغوامض العالم وعالم بكتب التنجيم؟ ويستنتج، في النهاية، أن دانيال الحكاية يضم في شخصيته نفسها الحكيم القديم والنبي فقد أعيد استخدام الشخصية المركبة من عدة أساطير في نص واحد للإشارة إلى الأصل النبيل للبطل. بالإضافة إلى ذلك فإنه يستنتج من خلال مراحل تطور حكاية حاسب كريم الدين أنه يصل إلى المعرفة بواسطة طقس حقيقي يمر به من خلال وجوده عند ملكة الحيات واستماعه إلى مغامرات بلوقيا وجانشاه لا بفضل الأوراق المكتوبة التي تركها له والده. وهذا الطقس هدفه في النهاية إعطاء حاسب الخلود الذي يمثل المحور الدافع لهذه الدورة.

في المقابل يلاحظ في حكاية بلوقيا إشارات إلى أصول يهودية أو بابلية مرتبطة بملحمة جلجامش التي وصلت إلى العرب عبر الأدب اليهودي. أما الخطاب الإسلامي الواضح جداً في حكاية بلوقيا فيعتبره ابن شيخ لباساً جديداً تلبسه الحكاية للأسطورة ليصبح لديها حرية كاملة للتعبير عما تريده فإنها وإن تخفت باستعمال التعابير الإسلامية أو الشخصيات الإسلامية، كالبحث عن النبي محمد، تكشف جزءاً كبيراً من أسطورة أقدم كثيراً من الإسلام. فإذا كان اكتشاف الأعلى يجري باسم النبي محمد فإن هذا الأعلى

شُكّل في مخيلة ما قبل الإسلام. إذ إن الملائكة الذين قابلهم بلوقيا مثلاً يذكرون الشهادة لكن مظهرهم مشابه لمظهر الآلهة الوثنية المرعب. ويعتبر أن الهدف الحقيقي من وضع حكاية بلوقيا في هذه الدورة هو لأنها تحدد هدفها الأساسي وهو البحث عن الخلود.

ومن جهة أخرى، يرد أصل حكاية جانشاه إلى أصل هندي-فارسي بعد دراسة الأماكن والشخصيات الواردة في هذه الحكاية. ويلاحظ في النهاية أن هذه الحكاية تستعمل الأسطورة لمصلحتها فهي تستعمل عناصر من عدة أنواع وتنظمها وتعيد تركيبها بحسب حاجاتها لتجعل المغامرات مناسبة لإظهار الشخصيات الأسطورية. والسبب الأساسي من وراء ذلك، في نظره، أهم من إظهار مأساة الحب وهو إظهار تعايش عالمين مختلفين هما العالم العادي والعالم الغريب أو عالم القانون وعالم الرغبة. فالعالم الأول يتعلق بالأنظمة والتقاليد والثاني يتعلق بالخيالي والغريب وغير المألوف. ففي أقل من لحظة يمكن للغريب أن يدخل العادي وللخيالي أن يقلب الواقع ويؤسس واقعاً جديداً. فجانشاه يبحر خارج الخرائط الأرضية لأنه يحب مخلوقاً غير بشري والمسافة التي اختزلتها الحكاية هي رمزية، فقط خيال الرغبة هو الذي يمكن أن يعبرها. وينطبق هذا أيضاً على حاسب عندما يقوم بتوسعة حفرة العقرب ويكتشف مكان ملكة الحيات. وبذلك يصبح من السخف الاعتقاد بواقعية الحكاية.

وبعد تحليل كل حكاية من حكايات الدورة على حدة يؤكد جمال الدين بن شيخ أن ضم هذه الحكايات إلى بعضها كان عملاً إرادياً وإن كانت الأسباب التي تحمل على القول باستقلالية الحكايات الثلاث كثيرة؛ وخصوصاً أن أحداثها تدور في أزمنة مختلفة

ومتباعدة، وما يربط هذه الحكايات ببعضها هو السرد فقط فحاسب لم يلتق ببلوقيا ولا بجانشاه. هذا بالإضافة إلى أن قصة بلوقيا موجودة منفردة في كتاب قصص الأنبياء للثعالبي. فجمع هذه الحكايات في دورة واحدة هو لإيصال رسالة محددة والوصل بينها لم يحدث إلا لأنه ثمة جاذبية فيما بينها ولا شيء غيرها.

وهناك دراسات أخرى تناولت الموضوع نفسه ووصلت إلى أنه يوجد، في هذه الدورة، عناصر متعددة تعود إلى حضارات قديمة وعلى الأكثر يهودية وبابلية بالإضافة إلى الفارسية والهندية. ففي معرض حديثه عن تاريخ كتاب "ألف ليلة وليلة" يقول ليتمان (Littmann)[٢٥] إن رحلة بلوقيا تظهر بعض جوانب من ملحمة جلجامش البابلية التي وصلت إلى العرب عبر التراث اليهودي، أما ذكر الخضر ونبع الحياة فربما يكون انتقل إليهم من خلال أسطورة الإسكندر. ويؤكد أن هذه الحكايات كانت معروفة في بغداد لأنها المكان حيث كانت تسيطر الحضارة البابلية، إلا أنه ينبه إلى عدم وجوب أن تكون هذه الحكايات جزءاً من النسخة البغدادية لكتاب "ألف ليلة وليلة".

وفي الاتجاه نفسه، يؤكد سيغرت (Segert)[٢٦] أن ما يدرسه هو أصول بعض الأفكار أو الحوافز القديمة المتفرقة الموجودة في هذه الدورة والتي ارتبطت بأجزاء أخرى لتكوّن هذه الحكايات. فيقول إن القسم الأساسي لهذه الدورة، أي حكاية حاسب

---

[٢٥] انظر: Littmann, *EI*², p.363 (art. Alf Layla wa-Layla).

[٢٦] انظر:

S. Segert, “Ancient Near Eastern Traditions in the Thousand and One Nights,” in R. Hovannisian & G. Sabagh, *The Thousand and One Nights in Arabic Literature and Society* (New York & Melbourne: Cambridge University Press, 1997), pp 106-109.

يعود إلى أصل فارسي محتجاً بأن اسم البطل هو جاماسب (Ğamāsp) الفارسي وقد حُوّر إلى حاسب فيما بعد. وإنه يوجد فيها أيضاً حوافز قديمة تعود إلى التراث اليهودي وأبرز هذه الحوافز في دورة حاسب كريم الدين هو حافز الاحتباس في الجب والادعاء أن الذئب أكل البطل والذي يظهر بوضوح التشابه مع قصة يوسف واحتباس أخوته له في الجب وتعليل غيابه لوالده بأن الذئب قد أكله. كما يقول إن شخصية بلوقيا هي من شخصيات التراث اليهودي المعروفة. ويشير أيضاً إلى حوافز ترتبط بأسطورة جلجامش وذلك من خلال بحث بلوقيا عن عشبة الخلود ورحلته عبر الأماكن الغريبة التي تتقارب من رحلة جلجامش في بحثه عن عشبة الخلود.

في المقابل، يشير سعيد الغانمي في قراءاته في الحكاية العربية[٢٧] إلى عدة أصول تأخذ منها دورة حاسب كريم الدين فيقول إن حكاية بلوقيا مثلاً تأخذ من عدد من الأساطير العراقية والعربية واليهودية. فرحلة بحثه تماثل رحلة البحث عن عشب الحياة في أسطورة جلجامش، وتماثل رحلة الإسكندر ذو القرنين في بحثه عن عين الحياة التي تضم الخضر بين شخصياتها. فيفسر وجود هذه الشخصيات مجتمعة في حكاية واحدة بما يلي: إن حكاية جلجامش السومرية انتقلت عبر الرواية الشفهية إلى اليهود بعد السبي البابلي الذين نقلوها إلى اليمن وأضفوا عليها الصبغة اليهودية. فتغيرت أسماء شخصياتها في اليمن لتلائم الموروث الشعبي اليمني. وعربت الأسماء اليهودية لتطابق التاريخ اليمني قبل الإسلام فتحول جلجامش إلى يوشع بن ليفي، الشخصية اليهودية، ثم إلى

---

[٢٧] سعيد الغانمي، "الكنز والتأويل" (بيروت: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٤)، ص ٤١-٤٢.

الصعب ذي القرنين اليمني ثم إلى الإسكندر ذي القرنين بعد أن عادت إلى العراق مرة أخرى. وقد يكون هذا هو المصدر الذي أخذت منه حكاية بلوقيا في دورة حاسب كريم الدين. ويستخلص أخيراً أنه لا يمكن أن يعرف متى كتبت حكاية بلوقيا ولا من أين استقت مصادرها فالحكاية حولت "جلجامش إلى بلوقيا، وأنكيدو إلى عفان، وأوتنابشتم إلى ملكة الحيات، واستعارت الخضر في آخر الحكاية من بقية المصادر. والقدر واحد." كما يقرر أن "سفر بلوقيا إلى القدس للالتقاء بعفان مطابق لسفر الصعب للالتقاء بالخضر في القدس أيضاً في رواية وهب بن منبه. وموت عفان مطابق لموت أنكيدو في ملحمة جلجامش."

وهكذا، فإننا نلاحظ أن دورة حاسب كريم الدين وملكة الحيات – كما هي حال كتاب "ألف ليلة وليلة" – مرت بمراحل متعددة من حيث تكوينها، كانت كل مرحلة منها تؤلف طبقة تضاف إلى الطبقات السابقة. ويمكننا القول إن دورة حاسب كريم الدين كان لها مؤلف أول بالضرورة ولكن هذا المؤلف فقد هويته كما فقدت الحكاية الأولى هويتها وملامحها وصفاتها الأساسية، وقد يعود ذلك إلى أن هذه الحكاية كانت لا تنتمي إلى كتاب "ألف ليلة وليلة" وإنما ضمت إليه في مرحلة معينة ربما تكون المرحلة التي بدأ فيها الجهشياري بجمع حكاياته أو المرحلة المتأخرة التي حصلت فيها إضافات على الكتاب ابتداء من القرن الثامن عشر. وقد طرأ عليها تغييرات كثيرة وتصرف فيها الرواة والمنقحون والجامعون كل بحسب نظرته إلى الحكاية وبحسب هدفه من وراء روايتها، إلى أن وصلت إلينا في هذا الشكل عند آخر مرحلة من مراحل الجمع. لذلك لا يمكننا أن

نردها إلى عصر معين أو إلى شخص معين يكون هو مؤلفها. وربما تعود الإشارات المتعددة إلى العناصر المضمنة في سياق الحكايات الثلاث، التي ذكرتها الدراسات، إلى الطبقات المختلفة وإلى الفترات المتعددة التي مرت بها هذه الدورة، كان للراوي فيها الدور الأبرز.

د. الأماكن التي مر بها الأبطال

١ .مسيرة حاسب كريم الدين

انطلق حاسب من مدينة في بلاد اليونان إلى:

- الغابة.
- مغارة في الجبل.
- جب.
- دهليز (يفصله باب من الحديد الأسود عليه قفل من الفضة ومفتاحه من الذهب).
- بحيرة عظيمة (فيها تل عال من الزبرجد الأخضر وعليه تخت منصوب من الذهب وبعضه من الفضة أو من الزمرد الأخضر).
- خروجه على وجه الأرض من سطح جب مهجور.
- مدينته.
- منزله.
- الحمام.

- قصر السلطان كرزدان.

إعادة رحلة حاسب بعد عودته حتى لقائه بملكة الحيات للمرة الثانية:

- جبل.
- مغارة.
- جب.
- بيت الوزير شمهور.
- قصر السلطان.
- بيت حاسب الذي أهداه إياه السلطان.

٢ . مسيرة بلوقيا

انطلق بلوقيا من مصر إلى:

- الشام (بعد أن فتح خزائن أبيه ووجد فيها صورة باب ففتحه ودخل

فوجد خلوة فيها عمود من الرخام الأبيض فوقه صندوق من الأبنوس ففتحه فوجد فيه صندوق آخر من الذهب ففتحه فرأى فيه كتابا فيه صفات النبي محمد).

- ساحل البحر.
- جزيرة " سكان جهنم من الحيات " (جزيرة فيها حيات مثل الجمال

ومثل النخل وهم يذكرون الله عز وجل ويصلون على النبي محمد صلى الله عليه وسلم ويصيحون بالتهليل والتسبيح).

- جزيرة " ملكة الحيات " ("فيها حيات كبارا وصغارا لا يعلم عددها إلا الله تعالى"، بينها حية بيضاء أبيض من البلور جالسة في طبق من الذهب وذلك الطبق على ظهر حية مثل الفيل وتلك الحية ملكة الحيات).
- بيت المقدس.
- جزيرة " ملكة الحيات ".
- جبال الأعشاب التي تنطق بفائدتها.
- جزيرة " ملكة الحيات ".
- عبوره البحار السبعة (ماشياً على وجه الماء).
- جبل عظيم شاهق في الهواء (من الزمرد الأخضر فيه عين تجري وترابه كله مسك).
- جبل عال.
- مغارة (عليها قبة عظيمة والنور يلوح منها.. فيها تخت منصوب من الذهب مرصع بأنواع الجوهر وحوله كراس منصوبة لا يحصي لها عدد إلا الله تعالى والسيد سليمان نائم فوق ذلك التخت وعليه حلة من الحرير الأخضر مزركشة بالذهب مرصعة بنفيس المعادن من الجواهر ويده اليمنى على صدره والخاتم في إصبعه).
- شاطئ البحر.
- جزيرة " وحوش البر ووحوش البحر " (كأنها الجنة عظيمة ترابها

الزعفران وحصاها من الياقوت والمعادن الفاخرة وسياجها الياسمين وزرعها من أحسن الأشجار وأبهج الرياحين وأطيبها وفيها عيون جارية وحطبها من العود القماري ... وفي المساء تجتمع فيها وحوش البحر مع وحوش البحر ويتحدثون إلى الصباح).

- جبل عظيم (تحته واد ما له آخر وذلك الوادي حجارته من المغناطيس ووحوشه سباع وأرانب ونمور).
- جزيرة (فيها أشجار رطبة ويابسة).
- جزيرة " الصقور " (أرضها من الرمل الأبيض وليس فيها شيء من الشجر ولا من الزرع ووحوشها الصقور وهي معششة في ذلك الرمل).
- جزيرة " الذهب " (أرضها وجبالها مثل البلور وفيها العروق التي يصنع منها الذهب وفيها أشجار غريبة وأزهارها كلون الذهب تضيء كالنجوم).
- جزيرة " بنات البحر " ("فيها جبلين عليهما أشجار كثيرة وثمار تلك الأشجار كرؤوس الآدميين وهي معلقة من أرجلها"، وفيها أشجار تتوقد مثل النار ولها فواكه مثل الصبر وكل من سقطت عليه نقطة من تلك الفواكه احترق بها وفيها فواكه تبكي وفواكه تضحك. وفي المساء تجتمع فيها بنات البحر).
- جزيرة " الملك صخر " (أشجارها كثيرة وأنهارها غزيرة، فيها شجرة تفاح يحرسها الجني شراهيا من أعوان الملك صخر).
- أرض شداد بن عاد أو وادي " الملك صخر" (عظيم طوله مسيرة شهرين ، يغازي فيه الجان الكافرين).

- الأرض البيضاء وهي خلف جبل قاف بمسيرة خمسة وسبعين سنة.
- منزل الملك صخر (وصف لجهنم وخلق الجن وإبليس ورد على لسان الملك صخر).
- صيوان الملك براخيا.
- جبل عال (فوقه ميخائيل ملك عظيم جالس على الجبل وهو يذكر الله ويصلي على محمد وبين يديه لوح مكتوب فيه شيء أبيض وشيء أسود، وله جناحان أحدهما ممدود بالمشرق والآخر ممدود بالمغرب).
- مرج "الملائكة الأربع " (عظيم فيه سبعة أنهر وأشجار كثيرة، وفيه أربعة ملائكة: واحد منهم على صورة بني آدم والثاني صورته صورة وحش والثالث صورته صورة طير والرابع صورته صورة ثور وهم مشغولون بذكر الله تحت شجرة عظيمة).
- جبل قاف (المحيط بالدنيا، عليه ملك يسبح الله تعالى ويقدسه ويصلي على محمد صلى الله عليه وسلم ويده قابضة بعروق الأرض، وتأتي إليه ملائكة الأرض البيضاء كل يوم جمعة يدعون الله تعالى طول الليل. وخلف جبل قاف أربعون أرضا لكل أرض لون).
- الأرض البيضاء (مثل الفضة وما يعلم قدر اتساعها إلا الله وأسكنها ملائكة أكلهم وشربهم التسبيح والتقديس والإكثار من الصلاة على محمد صلى الله عليه وسلم).
- جبل من البرد والثلج (يقع خلف جبل قاف قدره مسيرة خمسمائة عام وهـو

الذي رد حر جهنم عن الدنيا).

- مجمع البحرين (عليه باب عظيم مقفل يحرسه شخصان واحد على صورة أسد والآخر على صورة ثور. فيه بحر عظيم نصفه مالح ونصفه حلو وهو تحت العرش ويمد كل بحر في الدنيا وحول ذلك البحر جبلان من الياقوت الأحمر فيهما ملائكة مشغولين بالتسبيح والتقديس).
- جزيرة " جانشاه " .
- جزيرة " طير الجنة " (فيها أشجار وأثمار كأنها الجنة، وفيها شجرة عظيمة ورقها مثل قلوع المراكب تحتها سماط ممدود فيه جميع الألوان الفاخرة من الطعام عليها طير عظيم من اللؤلؤ والزمرد الأخضر ورجلاه من الفضة ومنقاره من الياقوت الأحمر.. هو يسبح الله تعالى ويصلي على محمد صلى الله عليه وسلم).
- مصر (أوصله إليها الخضر الذي التقاه عند عصفور الجنة).
- جبل ملكة الحيات (بواسطة حية).
- جبل المقطب (بواسطة حية).
- منزله.

٣. مسيرة جانشاه

انطلق جانشاه من مدينة كابل إلى:

- البحر.

- جزيرة عظيمة.
- جزيرة " رجل الطير " (فيها عين ماء جارية ورجل يتكلم بكلام مثل صفير الطير).
- جزيرة " القردة " (فيها أشجار وأنهار وأثمار وبساتين وفيها من جميع الفواكه والأنهار تجري من تحت تلك الأشجار وهي كأنها الجنة. وفيها قلعة من الرخام الأبيض وبيوتها من البلور الصافي وفي وسط تلك القلعة بستان فيه من جميع الفواكه اليابسة .. وفيها بحيرة عظيمة وبجانب البحيرة إيوان عظيم وعلى الإيوان كراس منصوبة في وسط تلك الكراسي تخت منصوب من الذهب الأحمر مرصع بأنواع الجواهر واليواقيت. وهذا المكان كان للسيد سليمان بن داود عليهما السلام وكان يأتي إليه في كل سنة مرة يتفرج فيه).
- شاطئ النهر (إلى جانب النهر جبل عال فيه غيلان كثيرة).
- جبل عال (فيه لوح من المرمر مكتوب فيه اعلم يا من دخل هذه الأرض انك تصير سلطانا على هؤلاء القرود وما يأتي لك رواح من عندهم إلا إن رحت من الدرب الشرقي بناحية الجبل وطوله ثلاثة أشهر وأنت سائر بين الوحوش والغيلان والمردة والعفاريت وبعد ذلك تنتهي إلى البحر المحيط بالدنيا أو رحت من الدرب الغربي وطوله أربعة أشهر وفي رأسه وادي النمل فإذا وصلت إلى وادي النمل ودخلت فيه فاحترز على نفسك من هذا النمل حتى تنتهي إلى جبل عال وذلك الجبل يتوقد مثل النار ومسيرته عشرة أيام ثم تنتهي إلى نهر عظيم وهو يجري وجريانه يخطف البصر من

شدة عزمه وذلك النهر في كل سبت ييبس وبجانبه مدينة أهلها كلهم يهود ولدين محمد جحود .. وما في هذه الأرض إلا هذه المدينة وما دمت مقيما عند القرود هم منصورون على الغيلان واعلم أن هذا اللوح كتبه السيد سليمان بن داود عليهما السلام).

- قلعة القرود.
- وادي النمل (فيه نهر عظيم ونمل عظيم).
- مغارة.
- الجبل الذي يتوقد مثل النار.
- النهر الذي ينشف كل يوم سبت (بجانب مدينة اليهود).
- مدينة اليهود.
- بيت اليهودي.
- بيت اليهودي التاجر.
- جبل (عال ما له حد في العلو.. حجارته من الياقوت والزبرجد والجواهر الثمينة وفيه رجال ميتة يابسة من الشمس).
- واد.
- قصر " الشيخ نصر ملك الطيور " (عال شاهق في الهواء بالقرب من جبل قاف وهو للسيد سليمان بن داود عليهما السلام).
- مقصورة في القصر(بابها مقفل قفله من الذهب. فيها بحيرة عظيمة حصاها

من الفصوص النفيسة والجواهر الثمينة والمعادن الفاخرة وبجانب البحيرة قصر مبني من الذهب والفضة والبلور وشبابيكه من الياقوت .. وفي وسط ذلك القصر فسقية من الذهب ملآنة بالماء وحملة تلك الفسقية وحوش وطيور مصنوعة من الذهب والفضة يخرج من بطونها الماء وإذا هب النسيم يدخل في آذانها فتصفر كل صورة بلغتها وبجانب الفسقية ليوان عظيم وعليه تخت ..وعلى ذلك التخت خيمة منصوبة من الحرير .. ومقدار سعتها خمسون ذراعا وداخل تلك الخيمة مخدع فيه البساط الذي كان للسيد سليمان).

- واد فيه نهر.
- مرج فسيح (ذي زرع مليح فيه غزلان رائعة وعيـــون نـــابعة وأثمار يـــانعة وأنــــهار واسعة).
- كابل.
- مدينة مرزقان.
- الهند.
- بلاد خراسان.
- مدينة شمعون.
- المكان الذي هرب فيه من القرود.
- النهر الذي بجانب مدينة اليهود.
- مدينة اليهود.
- بيت اليهودي.

- بيت اليهودي التاجر.
- جبل عال شاهق في العلو.
- قصر الشيخ نصر.
- عند ملك الوحوش شاه بدري.
- عند الملك شماخ.
- دير الماس (دير الراهب الكاهن يغموس في جبل القلع).
- جبل البلور (خلف جبل قاف).
- جبل عال.
- قلعة جوهرتكنى (لها ألف برج مبنية مـــن المعـــادن النفيسة التي تخـــرج مـــن بحـــر الظلمات).
- تنقل بين بلاد كابل وقلعة جوهرتكنى.
- جزيرة فيها نهر.

هـــ. شخصيات التقاها الأبطال

١.الشخصيات التي التقاها حاسب كريم الدين، بالترتيب

أمه – المنجمون – زوجته – الحطابون – عقرب – حيات عظيمة طول كل حية منها مائة ذراع وعين كل حية تتوقد مثل الجمر – حية عظيمة مثل البغل وعلى ظهر تلك الحية طبق من الذهب – ملكة الحيات على طبق من الذهب تضيء مثل البلور ووجهها

وجه إنسان وهي تتكلم بلسان فصيح – أمه – زوجته – الحطابون – صاحب الحمام – جنود الوزير شمهور – الوزير – الملك كرزدان – ملكة الحيات – الوزير – الملك.

٢. الشخصيات التي التقاها بلوقيا

والده – أمه – ركاب على مركب – حيات مثل الجمال ومثل النخل وهم يذكرون الله عز وجل ويصلون على محمد صلى الله عليه وسلم ويصيحون بالتهليل والتسبيح وهن من سكان جهنم – ركاب على مركب – حيات كبار وصغار لا يعلم عددها إلا الله بينها حية أكثر بياضا من البلور وهي جالسة في طبق من الذهب وذلك الطبق على ظهر حية مثل الفيل وتلك الحية هي ملكة الحيات – عفان رجل متمكن من جميع العلوم وكان متقنا في علم الهندسة وعلم الفلك والحساب والسيمياء والروحاني وكان يقرأ التوراة والإنجيل والزبور وصحف إبراهيم – ملكة الحيات – السيد سليمان نائما – حية عظيمة – جبريل – حيوان بحري عظيم – وحوش بحرية مختلفة الألوان وفي يد كل وحش منها جوهرة تضيء مثل السراج – وحوش الفلاة من سباع ونمور وفهود – نمر – بنات البحر وفي يد كل واحدة منهن جوهرة تضيء مثل الصباح – شراهيا من أعوان الملك صخر – فرسان الجان راكبون على خيل أصواتهم مثل الرعد وفي أيديهم رماح وسيوف وأعمدة من الحديد وقسي ونبال – الملك صخر – رجال الملك براخيا – الملك براخيا – الملك ميخائيل – ملك الليل والنهار – أربعة ملائكة مشغولون بذكر الله تعالى – ملك على جبل قاف – شخصان أحدهما صورته صورة أسد والآخر صورته صورة ثور حراس باب

مجمع البحرين – جبريل – ملائكة على جبلين في مجمع البحرين – شاب مليح سائر على ظهر البحر – جبريل وإسرافيل وميكائيل وعزرائيل – جانشاه شاب مليح النور يلوح من وجهه جالس بين قبرين – طير من طيور الجنة عظيم من اللؤلؤ والزمرد الأخضر ... – الخضر – حية عظيمة – حية كانت مكان ملكة الحيات.

٣. الشخصيات التي التقاها جانشاه

والده الملك طيغموس – الحكماء والمنجمون وأرباب التقاويم – المراضع والدايات – غزالة – سبعة مماليك – رجل يتكلم بكلام مثل صفير الطير ينقسم نصفين – قردة كالجراد المنتشر – كلاب في صورة الخيل وفي رأس كل كلب سلسلة – غيلان كثيرة – خيل رؤوس بعضها على صورة البقر أو على صورة الجمال – نمل كل نملة بقدر الكلب – يهودي – مناد – تاجر يهودي – جارية – طائر عظيم – شيخ مليح الهيئة يلمع النور من وجهه وبيده عكاز من الياقوت وهو الشيخ نصر – ثلاثة طيور في صفة الحمام وهم ثلاث بنات من بنات الجان – الشيخ نصر – ثلاثة طيور في صفة الحمام وبينهن السيدة شمسه – مملوكان – عساكر والد جانشاه – والده – والدته – رجل من التجار – قافلة – اليهودي – المنادي – التاجر اليهودي – الشيخ نصر – طير عظيم – ملك الوحوش شاه بدري – وحش – الملك شماخ – طير عظيم له أربعة أجنحة وله أرجل مثل أرجل الفيل – الراهب الكاهن يغموس – طير أسود اللون عظيم الخلقة – مارد من

أعوان الملك شهلان – الملك شهلان وأم شمسه – السيدة شمسه – الملك كغيد – الملك طيغموس – أم جانشاه – قرش عظيم – أهل السيدة شمسه – بلوقيا.

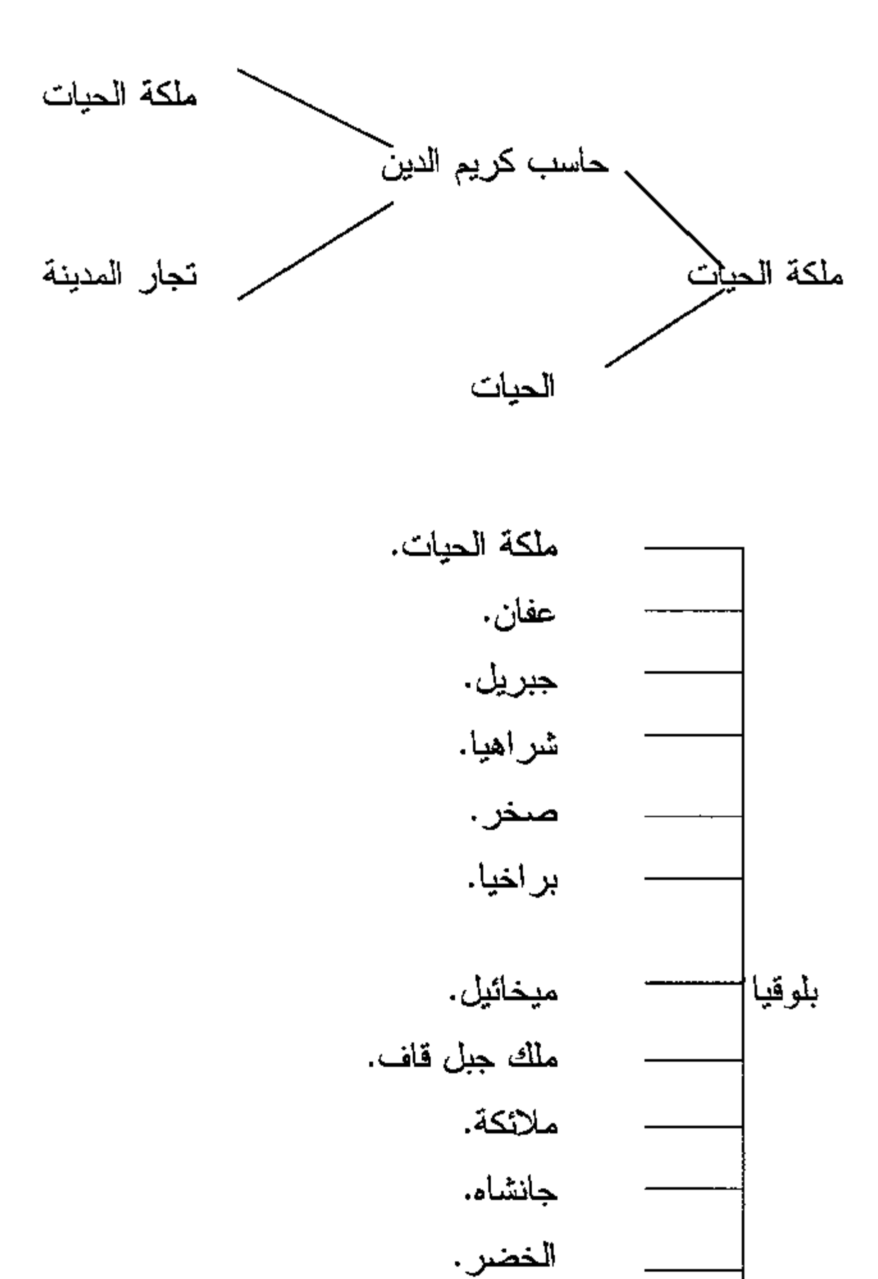
و. سلسلة الرواة والمروي والمروي له في دورة حاسب كريم الدين (١)

الراوي	المروي	المروي له
أ- **ملكة الحيات يمليخا.**	(١) حكاية بلوقيا.	(١) حاسب كريم الدين.
	(٢) حكاية جانشاه.	
	(٣) حكايتها مع عفان وبلوقيا.	(٢) الحيات.
ب- **بلوقيا.**	حكايته.	(١) ملكة الحيات.
		(٢) عفان.
		(٣) شراهيا.
		(٤) الملك صخر.
		(٥) براخيا.
		(٦) ميخائيل: ملك الليل والنهار.
		(٧) ملك على جبل قاف.
		(٨) ملائكة تحت العرش.
		(٩) جانشاه.
		(١٠) الخضر.
		(١١) أهله وأصحابه.
	حكايته وحكاية جانشاه	(١٢) مساعدة ملكة الحيات.

الراوي	المروي	المروي له
ج- **جانشاه.**	حكايته.	(١) بلوقيا.
		(٢) اليهودي.

		(٣) الشيخ نصر. (٤) شمسه. (٥) الملك طيغموس. (٦) الملك نصر. (٧) ملك الوحوش شاه بدري. (٨) الملك شماخ. (٩) الراهب يغموس. (١٠) مارد من أعوان شمسه. (١١) شمسه.
د- الطير.	قصة القلعة.	الراهب يغموس وجانشاه.
هـ- شمسه.	قصتها مع جانشاه.	أمها وأبوها.
و- والد شمسه.	حكاية شمسه.	مردة الجن.
ز- أعوان الجن.	حكاية شمسه.	أم شمسه وأبوها.
ح- حاسب كريم الدين.	(١) حكايته. (٢) حكايته مع ملكة الحيات.	ملكة الحيات. تجار المدينة.
ط- مساعدة ملكة الحيات.	حكاية بلوقيا بعد تركه يمليخا.	ملكة الحيات.

ز. سلسلة الرواة والمروي له في دورة حاسب كريم الدين (٢)



جانشاه ← بلوقيا.
جانشاه ← اليهودي.
جانشاه ← الشيخ نصر.
جانشاه ← شمسه.
جانشاه ← طيغموس.
جانشاه ← الملك نصر.
جانشاه ← شاه بدري.
جانشاه ← شماخ.
جانشاه ← يغموس.
جانشاه ← المارد.
جانشاه ← شمسه.

شمسه ——— أمها وأبيها.

والد شمسه ——— أعوانه من الجن.

الأعوان ——— أم شمسه وأبيها.

مساعدة ملكة الحيات ——— ملكة الحيات.

الفصل الثاني

تقــنيــات الســـرد

يمكننا أن نستنتج، استناداً إلى ما ذكرته في الفصل الأول، أنه تضافرت مجموعة من العوامل، على مر العصور، اجتماعية وسياسية وثقافية، عملت في بلورة كتاب "ألف ليلة وليلة". فهذا الكتاب ليس له مؤلّف واحد، ولكنه صادر عن "المخيلة الشعبية" ومر بمراحل متعددة عمل خلالها مجموعة من الرواة على تناقله والإضافة إلى قصصه. وقد واجهت الدارسين صعوبات كبيرة في تحديد واقع هذا الكتاب الزمني والتاريخي وفي ربطه بخلفيات ثقافية أو اجتماعية أو سياسية معينة.

ومن الذين اشتغلوا في دراسة الوظائف الداخلية لعناصر النص السردي فلاديمير بروب (Vladimir Propp) ثم تزفتان تودروف (Tzvetan Todorov). وركز الناقدان اهتمامهما على دراسة عناصر النص ومكوناته الداخلية وعلى دراسة علاقتهما مجتمعتين بالنص ككل؛ وأشارا إلى إمكان ربط النص بالمجتمع أو بالمحيط الخارجي إلا أنهما لم يدرساه دراسة معمقة. وفيما يلي سأتطرق إلى دراسة **دورة حاسب كريم الدين في** ضوء نظرية بروب مركزة على دراسته للوظائف، وفي ضوء نظرية تودروف مركزة على الخطاب السردي.

أ. دورة حاسب كريم الدين في ضوء نظرية بروب

لقد وضع بروب[٢٨] دراسة متكاملة حول الحكايات الخرافية، ولم يتناول بحثه وظائف الحكايات فحسب، بل تناول أيضاً الدلالات التي تحملها وموضوعاتها المتعددة ومصادر هذه الحكايات والمصادر التي تضمها في سياقها، بالإضافة إلى تناوله سيكولوجية الراوي في إنتاجه للحكايات[٢٩].

فموضوعات الحكايات ترتبط ترابطاً وثيقاً بالموضوعات الموجودة في المحيط الخارجي ولا يمكن دراسة الحكايات دراسة بنيوية – بالنسبة إلى بروب – دون التطرق إلى هذه الموضوعات الخارجية وتحليلها تحليلاً عميقاً. وترجع هذه الموضوعات في أصولها إلى ترسبات دينية وثقافية واجتماعية قديمة تنعكس فيها بطريقة ما، ويجب ألا يغيب عن أذهاننا أن هناك رباطا طبيعيا بين الحياة اليومية للشعوب والدين من جهة، وبين الدين والحكاية من جهة أخرى؛ إلا أن التعبير المباشر عن طريقة الحياة والدين

---

[٢٨] فلاديمير بروب، "مورفولوجيا الحكاية الخرافية"، ترجمة أبو بكر باقادر وأحمد عبد الرحيم نصر (جدة: النادي الأدبي الثقافي بجدة، ١٤٠٩/١٩٨٩).

[٢٩] يستمد الراوي، بحسب بروب، مادته من محيطه أو من الأحداث التي تقع في الحياة اليومية؛ وتتمثل مهمته في اختيار الأساليب اللغوية الملائمة لتحويل هذه الأحداث إلى حكاية تعبر عنها. وخلال عملية السرد ينتقل الراوي بين موقعين: موقع يمكن أن يمارس منه الإبداع بحرية، وموقع آخر يكون مقيداً فيه لا يستطيع الإبداع. والموقع الذي يتمتع فيها الراوي بالحرية هو في اختيار الوظائف التي يحذفها أو يستخدمها وفي اختيار الشكل الذي تتحقق به وظيفة ما؛ وفي اختيار الأسماء والخصائص التي تمتلكها الشخصيات والحرية هنا مطلقة نظرياً. أما الموقع الذي يكون فيه الراوي مقيداً فهو: التقيد بالترتيب العام للوظائف. وإحداث إبدال للعناصر التي تكون تنويعاتها مترابطة باعتماد مطلق أو نسبي. واختيار شخصيات معينة بناء على خصائصها حيث تكون وظيفة معينة مطلوبة.

يختفيان بعد فترة ويندمج مضمونهما في مضمون الحكايات. فهذه الحكايات الخرافية تحتوى على الكثير من ترسبات واضحة جداً لمفاهيم دينية أقدم منها ما يؤدي إلى ظهور هذا التشابه الكبير بين الحكايات في دلالاتها الاجتماعية والدينية.

أما عندما يناقش بروب الدلالات التي تحملها الحكايات عن المصادر المفترضة التي انبثقت منها، فإنه يؤكد ضرورة النظر إلى الإشارات المباشرة نظرة نفسية لا جغرافية؛ وهو ينفي وجود مصدر جغرافي واحد انطلقت منه الحكايات الخرافية لتتوزع في أرجاء العالم، ويشير إلى أساس نفسي لهذه المصادر. وهو أساس يعبر عن حاجات الشعوب، أو لعله تعبير عن الحياة اليومية التي تحياها الشعوب والتي تتشابه إلى حد كبير. وبعد تشديده على ضرورة درس مضمون الحكايات ودلالاتها وأصولها، يعود فيؤكد أن المشكلة العامة المتعلقة بأصول الحكايات لم تحلّ بعد، وأن القوانين التي تتعلق بالأصول المفترضة وبتطورها لا تزال تنتظر المعالجة. فلا يمكن تحقيق دراسة تاريخية سليمة ما دامت الدراسة "المورفولوجية" السليمة لم تتحقق بعد، لأنه إذا كان من الصعب إرجاع الحكاية إلى عناصرها الأولية فإنه لن تسهل مقارنتها بحكايات أخرى[٣٠]. وهو يؤكد أن دراسة الشكل هي الأساس الأول لدراسة الحكاية ولمحاولة فهمها وربطها بالحكايات الأخرى[٣١]. ويبني بروب نظريته في دراسة الحكايات الخرافية على دراسة

---

[٣٠] أبو ديب، مصدر سبق ذكره، ص ٢٨-٣٩.

[٣١] يضع تودروف، أيضاً، تصوراً شاملاً للجوانب الأساسية التي تحدد النص الأدبي وهي: الجانب الدلالي والجانب التركيبي والجانب الفعلي أو اللفظي. ويهتم الجانبان الدلالي والتركيبي بالموضوعات التي يدل عليها النص وبدراسة الطريقة التي استعملها النص للدلالة على الشيء، أما الجانب اللفظي فيتضمن دراسة

أنظمة التشكل الداخلي للحكاية، ما يسميه "مورفولوجيا الحكاية"، وليس على دراسة أصولها وأنماطها وأنماط شخصياتها وموضوعاتها ومغزاها. وقد استعان، في نظريته، بدراسات علم النبات الذي يعنى بتفكيك الأجزاء التي تتكون منها النباتات ودراستها في ضوء علاقة هذه الأجزاء بعضها ببعض وعلاقتها بالكل. ولاحظ بروب أن الخرافات أو الأساطير الشعبية هي أفضل مجال لدراسة الأشكال الحكائية ولاستخراج القوانين التي تتحكم ببناء الحكاية الخرافية والتي تماثل قوانين علم النبات دقةً. فوضع معياراً جديداً لتحليل الحكايات درس من خلاله بنية الحكاية الداخلية لا العناصر المتغيرة والطارئة عليها. وهذا المعيار الجديد هو دراسة وظائف الشخصيات التي تقدم "الأساس المورفولوجي للحكايات الخرافية عموماً"[٣٢]. ذلك لأن أسماء الشخصيات وصفات كل منها تتغير، كما أنه غالباً ما تقوم شخصيات متعددة بالوظائف نفسها، التي لا تتغير مضامينها؛ وبذلك يمكن دراسة الحكاية بحسب الوظائف التي هي أفعال تقوم بها

للرؤيات التي يظهرها الراوي والزمن والصيغة. وهذا الجانب هو الذي يهتم تودروف بدراسته دراسة تفصيلية لأنه يهتم بالبنية السردية للنص. وخلال دراسته للجانبين الدلالي والتركيبي يميز بين المعنى والتأويل في النص الأدبي. فمعنى النص هو الدور الذي يكون له أي الوظيفة التي تشير إلى وجود علاقة بين العناصر ضمن بنية النص الداخلية. ويتفق تودروف مع بروب في وصفه للوظيفة إذ يؤكد أنها واحدة في النص وهي لا تقبل التأويل بل تحتاج إلى أن تحدد عن طريق دراسة النقاد لوظائف عناصر البنية الأدبية للعمل موضوع التحليل. أما تأويل النص فهو اختلاف قراءة النص بحسب الأزمنة والعصور وربط القارئ بالنص وبمؤلفه أو بزمن التأليف وهذا ما حاول البنيويون –ومعهم تودروف– الابتعاد عنه. ومن جهة أخرى، يرى تودروف أن "الحكي الأدبي" هو قصة وخطاب في آن معاً. وتعني القصة الأحداث المترابطة والمتسلسلة وعلاقتها بالشخصيات في فعلها وتفاعلها. في حين يعني الخطاب وجود راو يقوم برواية القصة للمستمع أو القارئ. انظر: يمنى العيد، "تقنيات السرد الروائي"؛ سعيد يقطين، "تحليل الخطاب الروائي"؛ عبد الله إبراهيم، "السردية العربية"؛ Seymour Chatman, *Story and Discourse, 90-93, 113ff*.

[٣٢] بروب، مصدر سبق ذكره، ص ٧٩.

الشخصيات ويكون لها تأثير في تطور الأحداث كما أنها أجزاء أساسية وعناصر ثابتة باقية في الحكاية على الرغم من الطريقة التي تتحقق بها ومن العامل (Actant) الذي عمل على إنجازها. ويمكن أن تتنوع الوسائل الفعلية لتحقيق الوظائف التي تبقى ثابتة، فمثلاً يمكن أن "تنتقل خصائص ووظائف الآلهة من واحد لآخر وتنتقل في النهاية حتى إلى القديسين المسيحيين"[٣٣]. ويقرر كذلك أن عدد الوظائف المعروفة للحكاية الخرافية محدود، بينما عدد الشخصيات كثير جداً؛ ويضيف أن للحكايات قوانينها الخاصة والمحددة، فترتيب العناصر هو واحد دائماً. غير أن الحكايات لا تستعمل الوظائف كلها، ولا يغير هذا في ترتيب الوظائف، فغياب عدد معين من الوظائف لا يغير ترتيب سائرها؛ ويستنتج بروب أن الحكايات الخرافية تعتبر طرازاً واحداً من جهة بنيتها.

ويحصر بروب الوظائف بــ٣١ وظيفة أساسية خص كل واحدة منها بمصطلح ورمز وشرح وجيز؛ ثم يدرس الأشكال المختلفة التي يمكن أن تتجلى بها كل وظيفة. ويمكنه مفهوم "التحويل" هذا "من الربط بين أنماط مختلفة من التجليات واعتبارها وظيفة واحدة"[٣٤].

بعد هذا العرض المختصر لمنهج بروب في تصنيف الحكايات الخرافية ومحاولته استخراج الوظائف التي تجمع هذه الحكايات وتوحدها، سأحاول أن أطبّق هذا المنهج على **دورة حاسب كريم الدين وملكة الحيات**، مستخرجة وظائفها لأبرهن

---

[٣٣] المصدر نفسه، ص ٧٧.

[٣٤] أبو ديب، مصدر سبق ذكره، ص ١٧.

أن الحكايات الثلاث الأساسية التي تؤلف هذه الدورة يرتبط بعضها ببعض من خلال تقارب وظائف الشخصيات في كل منها.

١. *وظائف الشخصيات في القصة الإطار لحكاية حاسب كريم الدين*[٣٥]

١- الاستهلال α: وهو عنصر مورفولوجي مهم ولا يدرجه بروب في الوظائف لكنه يعتبره موقفاً أولياً مهماً في تركيب الحكاية. فبواسطته تُفتتح الحكاية وتقدم الشخصيات الرئيسية التي ستؤدي دوراً في تغيير أحداث الحكاية. ومن خلال هذا العنصر يذكر عدد أفراد الأسرة، أو يقدم البطل بذكرِ اسمه أو بالإشارة إلى مكانته، لتتوالى الوظائف بعد ذلك.

تستهل الحكاية في **دورة حاسب كريم الدين** بذكر مكانة والد حاسب، الحكيم دانيال، ومن ثم تذكر ظروف ولادة حاسب وتعرّف السامع بصفاته الأساسية وبطبائعه.

٢- الغياب a: تشير هذه الوظيفة إلى غياب أحد أفراد الأسرة عن البيت، فالحكاية تقدم حدوثاً مفاجئاً لفاجعة؛ فيما يعتبر موت الوالد غياباً مكثفاً.

وهذا ما جرى لحاسب فقد توفي والده قبل ولادته وتركه لمواجهة الحياة بمفرده بمساعدة محدودة من أمه.

٣- تحذير البطل γ: يحذر البطل من القيام بشيء ما؛ ويمكن أن يظهر التحذير بصيغة معكوسة أي على شكل أمر أو اقتراح.

---

[٣٥] انظر الفصل الثالث من كتاب بروب، مصدر سبق ذكره؛ وانظر أيضاً المخطط التفصيلي (في الفصل الأول) لمسيرة الأبطال الثلاثة الأساسيين في هذه الدورة.

فالحطابون اقترحوا على الأم أن يأخذوا معهم حاسب كريم الدين إلى الغابة للاحتطاب.

هنا، تدخل شخصية جديدة يمكن أن تسمى الشرير، تقوم بزعزعة سلام الأسرة مسببة نوعاً من المصيبة أو الدمار.

يُظهر الحطابون النية الشريرة بحبسهم حاسب كريم الدين في الجب. وإذا أمعنا النظر في نتيجة فعل الحطابين فسوف نرى أن عملهم الشرير، ظاهرياً، ينعكس نتيجة إيجابية على حاسب وأهله، إذ يلتقي حاسب ملكة الحيات نتيجة هذا الشر ويحصل على الحكمة وأسرار الوجود، ويتحسن مستوى معيشة عائلته.

٤- الخداع ç: يحاول الشرير أن يخدع ضحيته ليختطفها أو ليستولي على ممتلكاتها.

فقد خدع الحطابون حاسب كريم الدين وحبسوه في الجب.

٥- الاستسلام غ: تستسلم الضحية للخداع ومن ثم تساعد عدوها من غير قصد، بعد أن يستغل الشرير الظروف الصعبة التي تجد الضحية نفسها فيها.

فحاسب يقبل بالنزول إلى الجب دون التفكير بالعواقب، نتيجة حالة عدم الاكتراث التي يمر بها.

٦-الشر A: يسجن الشرير شخصاً ما أو يعتقله، فيتسبب بأذى أو بضـــرر لأحد أفراد العائلة.

يسجن الحطابون حاسب كريم الدين في جب العسل.

وتعتبر هذه الوظيفة مهمة للغاية إذ تنشأ عن طريقها الحركة الفعلية للحكاية؛ فالغياب والتسليم ونجاح الخداع كلها تمهد الطريق لهذه الوظيفة وتوجد إمكان حدوثها.

٧- <u>المغادرة↑</u>: يغادر البطل مكانه الأول؛ وقد يغيب في بعض الحكايات الانتقال المكاني للبطل ويجري الحدث كله في مكان واحد.

فحاسب لم يغادر بلده وإنما غادر المكان الأول الذي ذكر أنه موجود فيه أي أنه ترك منزله فقط.

هنا تدخل شخصية جديدة يمكن أن تسمى <u>بالشخصية المانحة أو المزودة</u> وغالباً ما تتم مقابلتها مصادفة، ويحصل البطل منها على أداة ما (عادة ما تكون سحرية) تسمح له في النهاية بالتخلص من سوء الطالع؛ ولكن البطل، قبل الحصول على الأداة السحرية، يصبح عرضة لعدد من الأحداث التي تؤدي متضافرة إلى امتلاكه لتلك الأداة.

تمثل ملكة الحيات الشخصية المانحة التي يلتقي بها حاسب فتعيده إلى منزله وتعطيه خلاصة لحمها ليتخلص من سوء طالعه المتمثل بـــ "الجهل". ويمر حاسب قبل أن يحصل على الحكمة والمعرفة، بمراحل كثيرة تتمثل بالاستماع إلى قصة بلوقيا وجانشاه، وبالتعرف إلى الأماكن الغريبة والشخصيات الخارقة التي التقيا بها. كما أنه يمر بمرحلة حنين للعودة إلى منزله وأهله لكنه في النهاية يحصل على الرغوة السحرية التي تمنحه العلم والحكمة.

٨- <u>الأداة السحرية D7</u>: يتم اختبار البطل، مما يمهد له الطريق للتعرف على المساعد الذي يكون عادة في موقف ضعف؛ وللحصول على الأداة السحرية أو المساعد.

يلتقي حاسب بملكة الحيات، وهي وإن كانت صاحبة سيطرة على جماعة الحيات فإن مصيرها مرتبط بحاسب وبدخوله إلى الحمام بعد عودته، فهي متوسلة لحاسب ومهددة له في آن معاً، وحاسب قابض عليها بحالة عاجزة، فكلاهما في حالة عجز.

٩- المانح E5: يتفاعل البطل مع أفعال من سيكون المانح ويظهر شعوراً بالرحمة للمتوسل.

عندما يعرف حاسب سبب استبقاء ملكة الحيات له يرضى بالبقاء لفترة، ولكنه يعود فيطلب الذهاب بعد أن يقسم لها أغلظ الأيمان بأنه لن يدخل الحمام ما دام حياً.

١٠- الوسيط السحري F: يحصل البطل على وسيط سحري وغالباً ما يتخذ الوسيط شكل مكافأة؛ وإذا كان الوسيط مخلوقاً حياً فإن مساعدته تستخدم مباشرة بأمر من البطل. وبذلك يفقد البطل ظاهرياً كل أهميته، فهو نفسه لا يفعل شيئاً البتة بينما يقوم مساعده بكل شيء. وعلى الرغم من ذلك فإن للبطل أهمية "وظيفية" كبيرة، فنواياه تؤسس العمود الفقري للحكاية، وتظهر هذه النوايا في صيغة أوامر متعددة يعطيها البطل لمساعديه.

فالوسيط بالنسبة إلى حاسب هو ملكة الحيات وهذا الوسيط هو بمثابة مكافأة تتحول إلى شراب سحري يشربه حاسب لتتحول حاله من الجهل إلى المعرفة. وما ملكة الحيات بدءاً، سوى مخلوقٍ حي يساعد البطل ويصدر الأوامر إليه. وبذلك تحتل ملكة الحيات مسرح الأحداث ويصبح دور حاسب دوراً ثانوياً. إلا أن وجود البطل هو وجود ضروري لأن المساعد السحري أو الخارق، وإن كان يقوم بمعظم الأعمال ويعطي

النصائح وأحياناً الأوامر – ملكة الحيات أملت على حاسب ما يجب فعله بعد قتلها للحصول على مراده –، فإن وجوده في الحكاية مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالبطل.

١١- التحول المكاني G2: يُحوّل البطل أو يُقاد إلى مكان الشيء الذي يبحث عنه، ويسافر البطل على الأرض أو على الماء. يتحول حاسب إلى المكان الذي يبحث عنه – مدينته – بعد أن يقنع ملكة الحيات بأن تأمر حية أن تقوده إلى وجه الأرض. ومدينة حاسب هي مقصده لأنه يطلب المعرفة والحكمة اللتين لن يحصل عليهما إلا في مدينته وبين أهله.

١٢- معركة المواجهة H4: يتقابل حاسب والوزير شمهور ويطلب منه الأخير أن يدله على مقر ملكة الحيات، لكن حاسباً يرفض فيعذبه الوزير، غير أن حاسباً يخدع الوزير شمهور فيجعله يشرب الرغوة القاتلة بدلاً من رغوة المعرفة.

١٣- النصر I5: ينتصر حاسب ويوقع الوزير في شر أعماله فيقتل الأخير نفسه من دون أن يدري.

١٤- الوصول إلى الغاية K4: ينتهي سوء الطالع المبدئي ويتم الحصول على الشيء المطلوب كنتيجة مباشرة لأفعال سابقة.

يحصل حاسب على المعرفة وبالتالي على العلم والمال والمركز المرموق، ويتغلب على الوزير شمهور، ويشفى الملك مما يؤدي بالضرورة إلى تغير حال حاسب من الشقاء والضياع إلى السعادة والهناء.

هذه هي العناصر التي استخدمت في الحكاية الإطار لدورة حاسب كريم الدين ونلاحظ أنها لم تتجاوز الأربعة عشر عنصراً من العناصر الـ ٣١ التي حددها بروب. وكنت قد أوضحت أنه ليس من الضروري أن تستخدم الحكاية الوظائف كلّها، فبعض الحكايات يمكن أن تبنى من متوالية من ثلاث أو أربع وظائف.

٢. وظائف الشخصيات في حكاية بلوقيا المضمنة في القصة الإطار

١- الاستهلال α: تبدأ الحكاية بالتعريف بأسرة بلوقيا فوالده ملك على بني إسرائيل.

٢- الغياب B2: يموت والد بلوقيا، مما يؤدي إلى غياب مكثف تبدأ به الحكاية.

٣- الفقدان a5: تبدأ حكاية بلوقيا بفقدان أو بنقصان ما. فبلوقيا علم بجهله بوجود النبي محمد وبأنه سيظهر في آخر الزمان فقرر أن يبحث عنه.

٤- إعلان سوء الطالع أو الحادثة الموصلة B4: يعرف بلوقيا بإخفاء حقيقة النبي محمد عنه من أوراق والده؛ فإخفاء هذه الأوراق يساوي سوء الطالع الذي تسبب به والده.

٥- الفعل المضاد C: يأخذ البطل في هذه الحالة قرار اختيار يسبق البحث عن الشيء المفقود أو الناقص، فيقرر بلوقيا البحث عن النبي محمد.

٦- المغادرة ↑: يغادر بلوقيا مصر.

يقابل بلوقيا عفان – الشخصية المانحة – فيخبره عفان بوجود الأعشاب التي

تسمح له بالسير على الماء وهو ما سيساعده للوصول إلى غايته.

٧- اختيار البطل والحصول على الأداة السحرية D2: يلقي عفان التحية على بلوقيا ويسأله عن قصته.

٨- المانح E2 : يرد عليه بلوقيا التحية ويخبره بقصته وبلقائه ملكة الحيات ويدله على مقرها.

٩- الحصول على الوسيط السحري F2: يشير عفان إلى الأعشاب ويصف له طريقة الحصول عليها. (ويمكننا جمع هذه الوظائف الثلاث في وظيفة واحدة)

وفي هذه اللحظة، غالباً ما تظهر مخلوقات سحرية متنوعة فجأة ودون سابق إنذار لتقدم خدماتها. وكثيراً ما تكون هذه المخلوقات أبطالاً من ذوي الصفات الخارقة، أو شخصيات ذات خصائص سحرية.

فمساعد عفان وبلوقيا كان ملكة الحيات، لكنها لم تقدم المساعدة من تلقاء نفسها وإنما أجبرت على ذلك.

١٠- التحول المكاني G2: يُحوّل البطل أو يُقاد إلى مكان الشيء الذي يبحث عنه. بعد حصوله على الأعشاب السحرية، يبدأ بلوقيا رحلته وتنقلاته على وجه الماء من بحر إلى بحر ومن جزيرة إلى جبل ويلتقي بشخصيات خارقة تنقل إليه معرفة بطبيعة الكون.

١١- انتهاء سوء الطالع والحصول على الشيء المطلوبK4 : يتخطى بلوقيا، عبر حصوله على الأعشاب السحرية، عوائق المكان والزمان ويحصل بذلك على

المعرفة والحقيقة التي توصله، بطريقة ما، إلى الخلود. فبلوقيا ينهي الجزء الأكبر من رحلته مزوداً بالمعرفة، لكنه لا يكتفي بما حصّله ويريد الوصول إلى الخلود الجسدي إضافة إلى الخلود المعنوي لذلك يعاود رحلته الأولى إلى ملكة الحيات.

١٢- عودة البطل إلى بلاده : يعود بلوقيا إلى بلاده ويساعده الخضر على تخطي خمسة وتسعين عاماً بلحظة واحدة ويعيده إلى منزله.

١٣- البحث، مرة جديدة، عن شيء ما c: يبدأ بلوقيا رحلة مُستجدّة إلى ملكة الحيات للحصول على عشبة الخلود، لكنه لا يجد ملكة الحيات، فيحصل على الخلود المعنوي بعد أن يسرد حكايته لمساعدة ملكة الحيات.

١٤- عودة البطل مرة أُخرى إلى بلاده↓ : تعيد حيةٌ بلوقيا إلى بلاده بالطريقة نفسها التي عاد بها في المرة الأولى.

٣. وظائف الشخصيات في حكاية جانشاه المضمنة في القصة الإطار

١- الاستهلال α: تبدأ الحكاية بالتعريف بجانشاه وبمكانة والده وبظروف ولادته.

٢- الفقدان أو النقصان a ٦: تبدأ حكاية جانشاه بذهابه في رحلة صيد عادية ومن ثم تتحول إلى رحلة بحث عن شيء فقده.

٣- مغادرة البطل لبلاده↑ : يغادر جانشاه – البطل الباحث – بلاده ملاحقاً الغزالة في بداية أمره ثم باحثاً عن زوجته.

تظهر الشخصية المانحة ويلتقي جانشاه بالشيخ نصر بعد مواجهة أخطار كبيرة وهربه من القرود وغيرها من المخلوقات الغريبة.

٤- اختيار البطل وحصوله على الأداة السحرية D2: يلتقى جانشاه بالشيخ نصر الذي يطلب منه أن يحكي له حكايته وسبب مجيئه إلى ذلك المكان.

٥- تفاعل البطل مع المانح E2: يرد جانشاه على تحية الشيخ نصر ويخبره بقصته. قد لا يكون الشيخ نصر مانحاً لوسيط سحري بشكل مباشر، لكنه يساعد جانشاه بإسداء النصيحة إليه وباعطائه مفتاح المقصورة التي تتردد إليها شمسة وأخواتها؛ وهو بهذا يؤدي دور الوسيط بطريقة غير مباشرة.

٦- انتهاء سوء الطالع المبدئي والحصول على الشيء المبحوث عنه بمساعدة الإغراء : K3 يلتقي جانشاه بشمسه وتقبل به زوجاً ويقرران العودة إلى مملكة أبيه.

٧- عودة البطل ↓ : يعود جانشاه وشمسة بواسطة ثوبها الريشي الذي يختصر المسافات والوقت.

٨- البحث، مرّة جديدة، عن شيء ما ↑C: يبدأ جانشاه رحلته من جديد، مكرراً رحلته الأولى، بعد أن قررت شمسة أن تعود إلى مملكة أبيها وتطلب منه أن يلحق بها.

٩- الحصول على وسيط سحري D: وهذا ما يحدث لجانشاه الذي يعيد مسيرته مرة ثانية.

١٠- التحوّل المكاني G: يحول البطل أو يُقاد إلى مكان الشيء المرغوب. يصل جانشاه إلى قلعة جوهرتكنى (المكان المطلوب) بعد أن يتلقى المساعدة

من عدة أشخاص عبر وسائل متعددة عجيبة وخارقة.

١١- زواج البطل من دون أن يعتلي العرشW*: لا تنتهي قصة جانشاه بالزواج، فبعد مرور عدة أعوام تقتل الأميرة وهي في طريقها إلى مملكة أبيها، ويتوقف جانشاه عن الحياة إذ يجمد نفسه بالقرب من قبرها منتظراً موته وكأنه نسي أنه أصبح خالداً بفعل شدة حبه وعذابه في البحث عنها.

بعد تحديد الوظائف الموجودة في كل من الحكايات الثلاث الأساسية نلاحظ أن هذه الوظائف تتقارب بصورة واضحة تماماً ولكن مع اختلاف بسيط في تحولات كل وظيفة: فحكاية حاسب كريم الدين تتألف من أربع عشر وظيفة، وكذلك حكاية بلوقيا باختلافات بسيطة في الوظائف المستعملة؛ أما حكاية جانشاه فتتألف من إحدى عشرة وظيفة.

ب. دورة حاسب كريم الدين في ضوء نظرية تودروف

ميّز تودروف، ضمن بنية العمل القصصي، بين مستوى القصة كتاريخ وبين مستوى القصة كقول. أي إنه فرّق بين الوقائع التي تتعلق بالعالم التخييلي للقصة – وذلك عن طريق النظر في المنطق الذي يحكم الأفعال وفي نظام الحوافز التي تدفع حركة الفعل وفي الشخصيات وعلاقات بعضها ببعض –، وبين الكلام المادي الذي يوجهه الراوي إلى القارئ. فتودروف، وإن درس الوظائف والحوافز والمنطق الذي يؤثر في سير القصة، فإنه وجّه اهتماماً كبيراً نحو الخطاب السردي للنص الروائي. فمن جهة

أولى، تناول زمن القص وهو الزمن التخييلي المختلف عن الزمن الواقعي والمبتعد عنه؛ ومن جهة ثانية، نظر في هيئة القص التي تمثّل موقع الراوي الذي يرى منه المروي؛ ونظر من جهة ثالثة، في نمط القص وهو دراسة الطريقة التي يحرك بها الراوي السرد نحو تحويل القص التخييلي إلى مرئي. فالراوي[٣٦] هو العنصر الأساسي في تشكيل النص المروي[٣٧] إذ إنه يتحكم في زمن القص، وبناء على الزاوية التي يرى منها الأحداث تتحدد العلاقة بينه وبين المروي "كحركة من موقع الراوي باتجاه عالم قصه"[٣٨]. ومهمة الراوي هي رواية الأفعال التي تقوم بها الشخصيات والحكي عنها، وهو ما يخول الراوي التصرف في زمن القصة عن طريق استعمال الأنماط المتعددة التي تؤثر فيه فيختلف، وفقاً لذلك، عن زمن القصة الواقعي؛ إذ يمكن أن يقتربا من بعضهما البعض ويمكن أن يتأخر أحدهما عن الآخر أو يسبقه لأن الراوي "يلعب وفق ما يراه مناسباً

---

[٣٦] قارن بنظرة بروب إلى الراوي في الحاشية ٦٦ أعلاه.

[٣٧] لا يتطرق تودروف إلى دراسة الطرف الآخر من عملية السرد وهو المتلقي أو المستمع الذي حظي بمكانة مهمة فيما بعد ضمن عملية درس البناء السردي. إلا إن برنس (Prince)، وهو أول من اهتم بدراسة المروي له، يعتبر أن عملية السرد مهما تكن طبيعتها تتطلب بالإضافة إلى الراوي مروياً له يتلقى السرد من الراوي.
ومن جهة أخرى، يحدد تشاتمان (Chatman)عدة مستويات تتفاعل خلال عملية التواصل السردي (Narrative Communication) استناداً إلى طبيعة العلاقة التي تربط المرسل بالمتلقي. وهذه المستويات هي: مستوى المؤلف الحقيقي ويقابله القارئ الحقيقي؛ ومستوى المؤلف الضمني ويقابله القارئ الضمني؛ ومستوى الراوي ويقابله المروي له. ويعتبر تشاتمان أن المؤلف الحقيقي والقارئ الحقيقي هما خارج عملية السرد والعناصر الأساسية لتحقيق النص السردي هي المؤلف الضمني والقارئ الضمني والراوي والمروي له.
وقد وضع رسماً تخطيطياً يفسر فيه ترابط المستويات التي تحدد عملية التواصل السردي:

المؤلف الحقيقي___ | المؤلف الضمني_____(الراوي)_____(المروي له)_____القارىء الضمني | ___ القارئ الحقيقي

انظر: Chatman, *Story and Discourse*, chap. 4.

[٣٨] العيد، مصدر سبق ذكره، ص ١٠٥.

للمسار الذي يبني". كما أن له الحرية في اختيار الأشخاص الذين يروون الحدث القصصي، فقد يختار نفسه للرواية عن الشخصيات أو يجعل الشخصيات تروي عن نفسها أو تتحاور فيما بينها. والراوي يستعمل، في كل هذا، تقنيات متعددة تساعده في إيجاد هيئة القص الخاصة به وإبداع الخطاب[٣٩]. فعلاقة الترابط بين عناصر عملية الإرسال: الراوي والمروي والمروي له، هي التي توجد بنية روائية معقدة في القصة؛ فالراوي والمروي له يمكن أن يتبادلا الأدوار الأمر الذي يؤدي إلى تعدد في مستويات القص وإلى دخول شخصيات جديدة تزيد في تطور البنية السردية وتنحو بالحكاية منحى جديداً، وتؤدي إلى إيجاد فجوات في النص يمكن اعتبارها مفاصل رخوة في بنية الحكاية، وهو ما يسمح بتضمين حكايات كثيرة ضمن الحكاية الإطار. إذ إن ظهور شخصية جديدة –أو حضور الشخصية– الحكاية الذي هو أكثر الأشكال تعبيراً عن التضمين– يستدعي القصة السابقة إلى أن تروي قصة جديدة بالضرورة، والقصة الثانية يجب أن تكون مضمنة في القصة الأولى[٤٠]. وللتضمين معنى داخلي تظهره الحكاية

---

[٣٩] العيد، مصدر سبق ذكره، ص ٦٨.

[٤٠] يحاول تودروف توضيح البنية الشكلية للتضمين، الذي ترتكز عليه البنية السردية لـ"ألف ليلة وليلة"، بالاستعانة ببنية التركيب النحوي للغة الألمانية الذي يسمح بتضمينات أكثر بروزاً وذلك بأن مجرد ظهور اسم في جملة ما 'يستدعي مباشرة جملة تابعة، هي ذاتها –كما يقال– تروي القصة، ولكن بما أن الجملة الثانية تحتوي أيضاً على اسم، فإنها تتطلب بدورها جملة تابعة، وهكذا دواليك، حتى توقف اعتباطي، نستعيد ابتداء منه على التوالي كل جملة (من الجمل) المتوقف عندها'. وهكذا هو التضمين في البنية السردية، فبمجرد بروز شخصية جديدة في الحكاية – والشخصية هنا تقوم بدور الاسم في الجملة الألمانية – يستتبع ذلك ظهور قصة جديدة. والمثل الألماني الذي يستعين به تودروف هو: 'من يدل على الشخص الذي قلب العمود، المرفوع على الطريق الموصلة إلى 'ورمز'، يفوز بجائزة'. انظر: تزفتان تودروف، "الناس–الحكايات: 'ألف ليلة وليلة كما ينظر إليها التحليل البنيوي '، مجلة 'مواقف'، العدد ١٦، تموز–آب ١٩٧١، ص ١٤٢–١٤٣.

نفسها. فهو يظهر الشخصية الأساسية لكل حكاية لأن "الحكاية المضمّنة [الحكاية الإطار]، هي "حكايةٌ لحكاية". فحين نروي قصة حكاية أخرى، تصل الحكاية الأولى [أي تلك المضمّنة] إلى موضوعها الأساسي، وفي الوقت نفسه تنعكس في الصورة التي هي صورتها. والحكاية المضمَّنة هي في آن واحد صورة لهذه الحكاية الكبرى الغامضة، التي لا تشكل الحكايات الكبرى إلا أجزاء بسيطة فيها؛ وينسحب الأمر نفسه على الحكاية المضمَّنة التي تسبقها مباشرة. إن قدر كل حكاية هو أن تكون حكايةً لحكاية تتحقق عبر التضمين"[٤١].

وهذا ما يتجلى بوضوح في **دورة حاسب كريم الدين** التي يتعدد فيها الرواة والمروي لهم بالإضافة إلى المروي؛ فهي تحمل بنية سردية معقدة من حيث تبادل الراوي والمروي له المواقع عدة مرات، وفي كل مرة تنشأ حكاية جديدة تزيد في تعقيد الحكاية الإطار. فحاسب كريم الدين مثلاً، ينتقل في بداية الدورة من راوٍ لقصته لملكة الحيّات إلى مروي له من قبل ملكة الحيات ثم إلى راوٍ مرة أخرى في نهاية الدورة عندما يروي حكايته لتجار المدينة. وتتحول ملكة الحيات – بدورها – من مروي له من قِبَل مساعدتها ومن قِبَلِ حاسب، إلى راوٍ يروي حكايَتَي بلوقيا وجانشاه لحاسب. كما أن بلوقيا، مثله مثل جانشاه، يتحول من راوٍ إلى مروي له في كل مرة يلتقي فيها بشخصية جديدة خلال رحلته (انظر الرسم التفصيلي لسلسلة الرواة في الفصل الأول).

---

[٤١] تودروف، مصدر سبق ذكره، ص ١٤٥.

وفيما يلي سأدرس مهمة الرواة في دورة حاسب كريم الدين كماحددها تودروف من خلال دراسة زمن القص، وهيئته، ونمطه.

١. *زمن القص*[٤٢]

يعتبر الزمن "مظهرا من مظاهر الإخبار"، لأنه يفسح المجال للانتقال من الخطاب إلى القصة فيثير بذلك مشكلة وجود زمنين في النص، وهما: "العالم المقدَّم والخطاب المقدِّم"[٤٣]. فيواجه النص، بذلك، مسألة ازدواجية الزمن: زمن وقوع الأحداث وزمن رواية هذه الأحداث. فالزمن الواقعي هو زمن متعدد الأبعاد لأنه يشير إلى أحداث متعددة في الوقت ذاته؛ أما زمن القص التخييلي فهو "أحادي ينمو بالكلام في التوالي، إنه زمن انتظام الصياغة وتكونها في جمل تتوالى وترتصف مقيمة القول"[٤٤]. والقصة، في جميع الأوقات، هي قصة مروية وبالتالي فإن ترتيب أحداثها يخضع لزمن رواية الأحداث لا للزمن الواقعي للأحداث؛ فالترتيب الذي تظهر به أحداث القصة لا يتفق مع ترتيب الأحداث كما حدثت في الواقع. وظهور شخصيات متعددة ضمن الحكاية يؤكد وجوب ترتيب الأحداث من الخارج فيحتاج الراوي إلى أن يتدخل في ترتيبها بحسب ما يراه ملائماً لصعوبة رواية الأحداث كما وقعت في الواقع. فيتصرف في زمن القص أو

---

[٤٢] انظر في "زمن القص":

.G. Genette, *Narrative Discourse*, pp. 65-112; S. Chatman, *Story and Discourse*, pp. 58-78

[٤٣] يقطين، مصدر سبق ذكره، ص ٧٩.

[٤٤] العيد، مصدر سبق ذكره، ص ١٦٥.

"يكسر زمن قصه" لبناء فضاء قصصي خاص به "فيفتحه على ماض قريب حيناً، وعلى ماض بعيد حيناً آخر"، مستخدماً تقنيات خاصة كأنْ يضمن الحكاية الأساسية حكايات أخرى ومن ثم يعود إلى الحكاية الأساسية[٤٥]. ففي دورة حاسب كريم الدين ينكسر الزمن في الحكايات الثلاث الأساسية أكثر من مرة ويعود إلى الماضي السحيق تارة وإلى الماضي القريب تارة أخرى ثم إلى الحاضر. كما أنه ينتقل إلى المستقبل عند نقاط معينة من السرد فتستعمل تقنية الاستباق[٤٦].

تعود بنا شهرزاد، عند البدء بقصّها، إلى الماضي السحيق لتروي حكاية الحكيم دانيال، ثم يتتابع الزمن خلال رواية أحداث موت الحكيم وولادة ابنه حاسب، ثم زواجه وعمله مع الحطابين حتى وصوله إلى ملكة الحيات؛ في حين يعود حاسب بالزمن إلى الماضي القريب عندما يروي قصته لملكة الحيات. وتعود ملكة الحيات بالزمن إلى الماضي السحيق عندما تروي لحاسب حكاية بلوقيا الذي يلتقي في آخر رحلته بجانشاه الذي يعود بالزمن إلى ماض أبعد من زمن بلوقيا عندما يروي حكايته لبلوقيا. ثم تعود الحكاية بالتدريج إلى الاقتراب من الحاضر: فجانشاه يسلم الرواية إلى بلوقيا، الذي يسلمها بدوره إلى ملكة الحيات، لتعود إلى حاضرها مع حاسب. ومن جهة أخرى، يعود كل من بلوقيا وجانشاه في الزمن إلى ماضيه القريب عندما يروي حكايته للشخصيات التي يلتقيها بينما تعود به الشخصيات التي يلتقيها إلى ماض بعيد عندما تروي له حكاياتها. بالإضافة إلى ذلك، فإن حاسب كريم الدين يقطع زمن السرد ويعود بملكة

---

[٤٥] العيد، مصدر سبق ذكره، ص ٧٢-٧٥.

الحيات إلى الحاضر خلال سردها لحكايتي بلوقيا وجانشاه، وهما من الماضي السحيق، وذلك عندما يطلب من ملكة الحيات أن تخبره بما سيجري لاحقاً أو أن تسمح له بالعودة إلى مدينته. وهذا التكسير لزمن السرد والتنقل بين الأزمنة بسهولة ويسر هو من عمل الراوي الذي يتفنن في ترتيب الأحداث وفق ما يراه ملائماً.

بالإضافة إلى ذلك، يقوم الراوي باستعمال عدة أساليب للتعبير عن العلاقة التي تقوم بين الأحداث أو الأفعال المكررة على مستوى الوقائع من جهة وبين الأحداث أو الأفعال المكررة على مستوى القول من جهة ثانية. فيمكن للراوي، مثلاً، أن يقص مرة واحدة ما وقع مرة واحدة، أو أن يقص عدة مرات ما وقع حدوثه مرة واحدة، وهذا ما يستعمله الرواة في دورة حاسب كريم الدين: إذ إن حاسب كريم الدين يروي حكايته مع ملكة الحيات مرة واحدة لتجار المدينة، كما أنه يروي حكايته مع الحطابين مرة واحدة لملكة الحيات. كذلك تروي شمسة حكايتها مع جانشاه مرة واحدة لأمها وأبيها، ووالد شمسة يروي مرة واحدة حكاية شمسة لمردة الجن، ومساعدة ملكة الحيات تروي حكاية بلوقيا – وضمنها حكاية جانشاه – بعد تركه ملكة الحيات مرة واحدة لملكة الحيات. في المقابل، يكرر جانشاه رواية حكايته نفسها إحدى عشرة مرة كما يروي بلوقيا حكايته نفسها اثنتي عشرة مرة. (انظر الرسم التفصيلي لسلسلة الراوة).

ومن الملاحظ أن الراوي يستعمل عدة تقنيات خلال تكراره لسرد الحكايات،[٤٦] بهدف إيصال المروي إلى المروي له. فهو عندما يقص مرة واحدة ما حدث عدة مرات

---

[٤٦] انظر القسم المتعلق بالتقنيات التي يستعملها الراوي في حكاياته من هذا النص.

يستعمل **الإضمار**، أي يستعيض عن تكرار رواية القصة التي رواها أول مرة بجملة غالباً ما تكون: "فأخبره بجميع ما جرى له من الأول إلى الآخر"، وتقوم هذه الجملة بوظيفة مزدوجة في البنية السردية: فهي تؤدي وظيفة إخبارية كاملة لأنها تشير إلى قيام عملية سرد أحداث القصة من قبل راوٍ إلى مروي له جديد، كما أنها تضاعف عدد الحكايات المتولدة في إطار الحكاية الكبرى، إذ إنها تقوم مقام قصة كاملة يستعاض عنها لأن المروي له الأساسي قد سمع القصة ولا حاجة إلى إعادة سردها، بينما تحتاج الشخصيات الجديدة إلى سماع الحكاية، فيكتفي الراوي بالإشارة إلى فعل القص من دون رواية القصة فعلياً. ومن جهة أخرى يساعد تكرار الحكايات – من خلال الإضمار – على إدخال حكايات دخيلة ضمن الحكاية الأساسية. ففي حكاية جانشاه وبعد أن يكرر سرد حكايته للشخصيات التي يلتقيها يستمع، في كل مرة، إلى حكاية لا تربطها علاقة مباشرة بحكايته، فهو يستمع مثلاً إلى حكاية اليهودي وحكاية الشيخ نصر وحكاية الطير وغيرها. كما يستمع بلوقيا – بعد أن يروي حكايته – إلى عدة حكايات دخيلة منها حكاية الملك صخر وحكاية براخيا وحكاية ملك الليل والنهار.

و**الاستباق**، هو من التقنيات الأخرى التي يستعملها الراوي، خلال تكراره للحكايات؛ وهو تقنية يسرد خلالها الراوي تفصيلات الأحداث التي ستجري في المستقبل ومن ثم يكرر سردها كما هي فيما بعد، ويبرز الاستباق عادةً إما في سياق الأحلام أو الوصية أو النبوءة. ويستعمل الرواة الاستباق أكثر من مرة في دورة حاسب كريم الدين. ففي البداية، يتنبأ المنجمون لأم حاسب بأن ابنها سيواجه صعوبات في بداية حياته، وأنه

إذا ما نجا منها فسيحصل على الحكمة والعلم. كما أن عفان، في حكاية بلوقيا، يستبق الأحداث من خلال رواية ما قرأه في الكتب عن كيفية الحصول على الأعشاب العجيبة. وتستبق ملكة الحيات الأحداث في آخر الدورة عندما تخبر حاسب كريم الدين بما سيحدث في بلاط الملك بعد أن يذبحها، فتوصيه بما يجب القيام به للحصول على الحكمة والعلم وللتخلص من الوزير ولشفاء الملك. وفي جميع هذه الأحوال يتكرر سرد ما قيل بتفصيلاته. فالراوي، باستعماله لتقنية الاستباق، يؤثر في المروي له ويجعله في حالة ترقب وشوق للوصول إلى ما ذكره سابقاً.

ويستعمل الراوي خلال رواية الأحداث تقنيات أخرى لتحديد سرعة القص، مثل **تسريع الزمن**: فهو قد يقفز في الزمن ويخبر بجمل قليلة ما حدث خلال أعوام أو أشهر دون أن يذكر أحداثاً وقعت في هذه الفترة. وهذا ما يفعله الراوي عندما يتحدث عن بداية حياة حاسب، فهو لا يذكر سوى تفصيلات صغيرة عنها، ثم ينتقل إلى فترة بلوغه سن الزواج. أو يستعمل الراوي تقنية **الاستراحة**، وذلك عندما يكون زمن السرد طويلاً حيث يصف الراوي، مثلاً، الأماكن والجزر التي مر بها بلوقيا وصفاً دقيقا. وعلى العكس من ذلك، قد يوجز الراوي في قصه عندما يروي بإيجاز شديد ما حدث؛ فالراوي يوجز عندما يصف ما قام به بلوقيا وجانشاه في مراحل معينة من رحلتيهما. كما أنه يستعين بالحوار ليجعل زمن القصة مطابقاً لزمن السرد، وهذا ما يظهر من خلال لمحات قصيرة من الحوار بين حاسب وملكة الحيات أو بين بلوقيا وعفان أو بين بلوقيا وجانشاه.

٢ .هيئة القص

نعني بهيئة القص، أو زاوية الرؤية، الموقعَ الذي يقف فيه الراوي "ليرى إلى ما يرى، أو ليقيم المسافة بينه وبين مرويّه"، وهذا المروي "تحدده الزاوية التي منها ينفتح شعاع النظر باتجاه المرئي"، ليتحدد بذلك "فضاء مرئي، أو مجال عالم القص كما تتحدد العناصر المكونة له، والبعد النظري الذي تتشكل وفقه هيئة العلاقات بين هذه العناصر"[٤٧]. كما تتعلق هيئة القص بالتقنيات التي يستعين بها الراوي لسرد الحكاية. والهدف الذي يريد الكاتب إيصاله عبر الراوي هو الذي يحدد الشروط التي ترتبط باختيار هذه التقنيات دون غيرها. ويجب أن يكون الهدف أو الغاية "طموحة، أي أن تعبّر عن تجاوز معين لما هو كائن، أو عما هو في إمكان الكاتب (أو الراوي الجامع المحرر هنا)، ويقصد من وراء عرض هذا الطموح التأثير على المروي له أو على القرار بشكل عام"[٤٨]. فالكاتب يستعمل الراوي كتقنية يختبئ وراءها فيصبح الراوي الوسيط الذي ينقل ما يراه الكاتب إلى المستمع/ القارئ. ويصوغ الكاتب، عبر الراوي، ما يراه ويجعله في شكل كلام موهماً المستمع/القارئ أنه مجرد وسيط يضع الوسائل لينقل ما يراه مستعملاً في كل هذا تقنيات أسلوبية متعددة ليظهر الراوي على مسرح الأحداث أو يظهر الشخصيات ويسمح لها بالكلام والتصرف.

---

[٤٧] العيد، المصدر نفسه، ص ١١١.

[٤٨] حميد لحمداني، "بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي" (بيروت: المركز الثقافي العربي، الطبعة الثالثة، ٢٠٠٠)، ص ٢٨.

تتحدد هيئة القص وفقاً لما يراه الراوي، ومن خلاله تتحدد النظرة إلى العالم الذي يحكي عنه وإلى الشخصيات والأحداث. وقد اعتبر تودروف أن الرؤية هي الوسيلة التي يجعلنا الراوي ندرك بواسطتها القصة، وذلك من خلال العلاقة التي تربط الراوي بالمتلقي. والراوي هو الذي يجعلنا نواجه القصة وأحداثها عن قرب، فهيئة القص "تعكس العلاقة بين الـــ هو (في القصة) والـــ أنا (في الخطاب)، أو بمعنى آخر علاقة الشخصية بالراوي"[٤٩]. والراوي يمكن أن يكون، بالنسبة إلى تودروف، واحداً من ثلاثة أنواع استناداً إلى رؤيته لما يروي:

١- أن يكون راوياً يرى من الخلف، أي يعلم أكثر من الشخصية.

٢- أن يكون راوياً يرى مع الشخصية، أي يعلم بقدر ما تعلم الشخصية.

٣- أن يكون راوياً يرى من الخارج، أي يعلم أقل مما تعرفه الشخصية إذ إنه يقدم الشخصية كما يراها أو يسمعها من دون الوصول إلى داخلها[٥٠].

أو أن يكون أحد نموذجين:

١- أن يكون راوياً يحلل الأحداث من الخارج.

٢- أن يكون راوياً يراقب الأحداث من الداخل.

<u>أولاً</u>، الراوي الذي يحلل الأحداث من الخارج:

في هذه الحالة، يكون الراوي إما شاهداً لا يتدخل في سير الأحداث ولا يسقط

---

[٤٩] يقطين، مصدر سبق ذكره، ص ٢٩٣.

[٥٠] انظر: يقطين، مصدر سبق ذكره؛ العيد، مصدر سبق ذكره؛ لحمداني، مصدر سبق ذكره.

المسافة التي تفصل بينهما وإما غير حاضر، أي يروي بواسطة رواة ثانويين أو شخصيات أخرى من دون أن يسقط المسافة بينه وبين ما يروي. ووظيفة الراوي الشاهد هي ترتيب الأحداث فقط واستعمال التقنيات لتركيبها بالطريقة التي يراها ملائمة. وهذه الوظيفة لا تظهر حضور الراوي، بل يبقى غائبا في بنية الشكل. وبذلك تصبح مهمة الراوي أن يجعل بنية الحكاية هي التي تقول وأن تظهر رؤيته لما يرى. في المقابل، يكون الراوي الذي يروي من الخارج غير حاضر في ما يرويه، لأنه يروي أحداثاً لم تقع في حضوره ولم يشهدها وإنما يروي ما رواه آخرون أو ما سمعه من الآخرين. وهو يحاول أن يوجد صلات تربطه بما يرويه ليقنع المستمع بما ينقله.

ثانياً، الراوي الذي يحلل الأحداث من الداخل:

ويكون الراوي، في هذه الحالة، إما بطل الحكاية فيتماهى بمرويه ويروي بضمير الـــ أنا ويسقط المسافة بينه وبين ما يروي، أو أن يكون كلي المعرفة يعرف كل شيء مع أنه غير حاضر على مسرح الأحداث. والراوي الذي يروي بضمير الـــ أنا هو البطل نفسه ولكن في زمن سابق للرواية. لأن الذي يروي في الحاضر ابتعد بالزمن عن البطل الذي قام بالأحداث وانفصل عنه. والراوي يستخدم ضمير المتكلم كي ينوع في تقنيات السرد التي يستعملها فيعطي لنفسه دوراً مباشراً في سير الأحداث وفي تحليلها دون أن يشعر المتلقي بعدم اقتناع بما يقوله. في المقابل، يتدخل الراوي كلي المعرفة في تحليل الأحداث التي يرويها ويسقط المسافة بينه وبين المروي مع أنه غير حاضر.

مظهرا معرفته الكلية بالأحداث التي وقعت والتي ستقع، وهنا يظهر الكاتب من خلف الراوي فيروي بضمير الغائب ويتحول العمل الفني إلى مجرد إخبار.

وقبل أن أبدأ بتطبيق هذين النموذجين على سلسلة الرواة الرئيسيين في دورة حاسب كريم الدين سأقوم بتحديد هذه السلسلة ابتداء من الأقرب لنا تاريخياً فالأبعد:

١- الرواة الشعبيون الذين رتبوا الحكاية وفقاً للشكل الحالي؛

٢- شهرزاد التي تروي لشهريار؛

٣- ملكة الحيات التي تروي عددا كبيرا من الحكايات بالإضافة إلى حكايتها؛

٤- حاسب كريم الدين الذي يعيد رواية الحكايات التي روتها ملكة الحيات بالإضافة إلى حكايته؛

٥- بلوقيا الذي يروي حكاية جانشاه بالإضافة إلى حكايته وضمنها حكايات الشخصيات التي التقاها؛

٦- جانشاه الذي يروي حكايته وضمنها حكايات الشخصيات التي التقاها[٥١].

يمكنني أن أقول - وفقاً لتقسيم الرواة عند تودروف - إن شهرزاد والرواة الشعبيين في دورة حاسب كريم الدين، هم رواة يروون من الخارج أو رواة مفارقون لمرويهم؛ فيما يمكننا النظر إلى ملكة الحيات وحاسب كريم الدين وبلوقيا كرواة يتنقلون بين وظائف الراوي المتماهي بمرويه، ووظائف الراوي المفارق لمرويه، فهم تارة

[٥١] لقد تناولت طبقة الرواة الأساسية في هذه الدورة ولم أتطرق إلى الرواة الثانويين فيها، إذ إنني نظرت إلى حكاية كل من بلوقيا وجانشاه كحكاية متكاملة وتغاضيت عن الحكايات المتفرعة منها، إلا إنني أدرجتها في الرسم التفصيلي لسلسلة رواة هذه الدورة.

يروون من الداخل وتارة يروون من الخارج؛ في حين يروي جانشاه من الداخل فهو يتماهى بمرويه لأنه يروي، بصورة عامة، حكايته فقط.

١- الرواة الشعبيون وشهرزاد: تقع هذه الطبقة من الرواة خارج إطار الدورة الحكائية التي أتناولها ولكنها ترتبط بها ارتباطاً وثيقاً، إذ لا بد من أن تمر الحكاية عبرها للوصول إلينا. ويمكن اعتبار الرواة الشعبيين بمنزلة الراوي الشاهد، فهم وإن لم يشاهدوا الأحداث التي يروونها، فقد قاموا بعمل الراوي الشاهد فاستعملوا جميع التقنيات المتاحة أمامهم: من تكسير الزمن السردي، وتقطيع الصور وتركيبها وفق ما يرونه ملائماً للبنية السردية التي يختارونها لإيصال الحكايات، هادفين إلى بناء فضاء النص وتمكين الصور من أن تُظهر، عبر تزامنها الخاص، العلاقات التي تربطها بعضها ببعض في البنية السردية. ولهؤلاء الرواة أثرهم في التركيبة البنيوية للعمل الحكائي ككل، فهم الذين أبرزوا دلالات عناصر البنية الحكائية لتظهر الحكاية "وكأنها تقول بلا قائل"[٥٢]. وإذا كان المطلوب من الراوي الشاهد هو جعل بنية الحكاية تُظهر رسالتها، لا إيجاد شكل معين للحكايات، فإنه يمكن اعتبار أن الرواة الشعبيين هم الراوي الشاهد والكاتب الذي يختبئ خلفه.

أما شهرزاد فتمثل نموذجاً للراوي المفارق لمرويه الذي يروي من الخارج ويقيم مسافة بينه وبين المروي لأنه غير موجود. فهي تروي ما رواه الآخرون أو ما سمعته من الآخرين، وتؤكد المفردات التي تستعملها هذه الحقيقة. وتظهر شهرزاد راوية

---

[٥٢] العيد، مصدر سبق ذكره، ص ١٩٩.

مفارقة لمرويها بوضوح في دورة حاسب كريم الدين عندما تبدأ برواية حكاية الحكيم دانيال، والد حاسب كريم الدين، ومن ثم حكاية حاسب إلى أن توصله إلى الراوية الثانية، يمليخا، التي تستلم مهمة الحكي عنها. كما أنها تعود فتظهر في آخر الدورة عندما يتوقف دور ملكة الحيات وتسكت عن السرد فتتابع سرد الأحداث التي جرت لحاسب وليمليخا معاً. كما أن شهرزاد تظهر من خلال الدورة لتتولى عملية سرد ما جرى ليمليخا مع بلوقيا وعفان. وشهرزاد تؤكد بذلك أنها راو يروي من خارج إذ إنها تسلم شخصيات أخرى عملية السرد فتنوع أسلوب السرد مقيمة الصلات بين عناصره. فهي تسلم يمليخا السرد، بعد أن يروي حاسب حكايته، ويمليخا تسلم السرد إلى بلوقيا الذي يقطع رواة ثانويون سرده؛ ثم يسلمه إلى جانشاه الذي يقطع سرده أيضاً رواة ثانويون، ومن ثم يعيد جانشاه السرد إلى بلوقيا الذي يعيده إلى ملكة الحيات التي تعيده بدورها إلى شهرزاد.

٢- ملكة الحيات وحاسب كريم الدين وبلوقيا: يمكن اعتبار أن هؤلاء الرواة يتنقلون بين نموذج الراوي المفارق لمرويه - أو الراوي غير الحاضر الذي يروي الأحداث من الخارج - عندما يروون حكايات الشخصيات الأخرى، وبين الراوي المتماهي بمرويه الذي يروي من الداخل ويروي بضمير المتكلم. وتختلف صفاتهم باختلاف أدوارهم في عملية الحكي. فهم عندما يكونون شخصيات لها دور يغير في مجرى أحداث الحكاية، يكونون رواة حاضرين ولا مسافة تفصل بينهم وبين الأحداث التي يروون إذ إنهم عاشوها وانغمسوا فيها وما يفصلهم عنها هو الزمن؛ فيتحولون بذلك من شخصيات في الحكاية إلى رواة متماهين بمرويهم يروون حكاياتهم. أما عندما يكونون رواة يروون

حكايات حدثت مع شخصيات أخرى بعيدة عنهم، فإنهم يصبحون رواة مفارقين لمرويهم يروون من الخارج وتكبر المسافة بينهم وبين ما يروون.

فملكة الحيات، يمليخا، هي أقرب إلى الراوي المفارق لمرويه منها إلى الراوي المتماهي بمرويه، فهي خلال عملية السرد تقوم برواية حكاية بلوقيا وتضمنها جزءاً صغيراً تحولت فيه إلى راو متماه بمرويه كانت خلاله من الشخصيات المساعدة في سير أحداث الحكاية؛ وذلك عندما أخرجها بلوقيا وعفان من مقرها وأخذاها إلى جبل الأعشاب لتدلهما على العشب الذي يساعدهما على اجتياز البحار السبعة والوصول إلى خاتم سليمان. كما أنها تروي حكاية جانشاه الموجودة ضمن حكاية بلوقيا. وفي هذه المرحلة تقترب يمليخا من شهرزاد، إذ إنها تقوم بسرد حكايات لا تمت إليها بصلة وإنما وصلت إليها عبر رواة آخرين – بلوقيا ومساعدتها – وتنقلها بدورها إلى حاسب كريم الدين. وفي طبعة بولاق، التي اعتمدت عليها في استخراج الأمثلة، تقول ملكة الحيات لحاسب: "أريد منك يا حاسب أن تقعد عندي مدة من الزمن حتى أحكي لك حكايتي وأخبرك بما جرى لي من العجائب"[٥٣]. فهذه الجملة تجعلنا نظن للوهلة الأولى أن ملكة الحيات تريد أن تروي ما قامت به من مغامرات مثلاً، ولكن يتبين لنا لاحقاً أنها طريقة لبداية السرد أو محاولة لفتح السرد على مغامرات متعددة لشخصيات غريبة عنها ولا يربطها بها سوى الحادثة القصيرة التي وقعت لها مع بلوقيا وعفان. في المقابل، يقترب حاسب كريم الدين من دور الراوي المتماهي بمرويه أكثر مما هو راو مفارق لمرويه، فهو بصفته

---

[٥٣] "ألف ليلة وليلة"، طبعة بولاق، ج١، ص ٦٦٠.

راوية يروي حكايته التي جرت له لملكة الحيات ويفقد صفته كراوية إلى أن تتوقف يمليخا عن السرد ويعود إلى أهله فيروي لتجار المدينة حكايته مع ملكة الحيات بالإضافة إلى حكاية بلوقيا وحكاية جانشاه. فهو يروي في بداية الدورة بضمير المتكلم ما جرى له من أحداث، ليعود في آخر الدورة فيبدأ راوياً يروي من الداخل ما وقع له، ثم ينتقل إلى دور الراوي المفارق لمرويه فتصبح المسافة كبيرة بينه وبين ما يروي.

أما بلوقيا فأعتبر أنه خير مثال لتنقل الراوي من راو يروي من الداخل إلى راو يروي من الخارج. فهو يبدأ راوياً متماهٍ بمرويه يروي مثلاً لملكة الحيات ولعفان ولجانشاه ما جرى له من أحداث ثم يصبح مفارقاً لمرويه ومتماه بمرويه أيضاً عندما يروي لملكة الحيات – أو لمساعدتها كما في النسخة التي استعملها – الأحداث التي جرت لجانشاه وهي تبتعد عنه زمنياً ومكانياً، والأحداث التي جرت له بعد تركه جانشاه وعودته إلى بلده.

٣ جانشاه: هو راو بضمير المتكلم لأنه يروي أحداثاً وقعت له لكن في زمن أبعد من زمن السرد. فالأحداث التي يرويها لبلوقيا حدثت منذ زمن بعيد ويؤكد جانشاه نفسه هذا عندما يقول لبلوقيا: "اعلم يا بلوقيا أني رأيت السيد سليمان في زمانه ورأيت شيئاً لا يعد ولا يحصى"[٥٤].

فرؤيته السيد سليمان دليل على بعد زمنه عن زمن بلوقيا، إذ إن بلوقيا كان يبحث عن قبر سليمان؛ كما يذكر عفان أنه وجد في الكتب وصفاً لقبر سليمان وهو دليل

---

[٥٤] "ألف ليلة وليلة"، طبعة بولاق، ج١، ص ٦٧٣.

على أن سليمان مات منذ فترة كافية كي يوصف قبره في الكتب وتصل هذه الكتب إلى عفان. ويصبح جانشاه راوياً مفارقاً لمرويه يروي من الخارج فقط مـــا حدث مع الشخصيات الثانوية التي التقاها خلال رحلته كما حـــدث مع بلوقيا ويمليخا وملكـــة الحيات وحاسب والتي لن أتطرق إليها بالتفصيل[٥٥].

٣. نمط القص

يتعلق نمط القص، عند تودروف، بالطريقة التي يقدم بها الراوي القصة. فنمط القص "يتحدد على مستوى الصياغة كأسلوب". وهو يبحث في الكيفية التي يروي بها الراوي ما يرى والأساليب التي يستعملها في النقل: من نقل حرفي من مرجع، أو اختصار، أو نقل عن الشخصية، أو تركها تسرد الأحداث بنفسها[٥٦]. يرتبط نمط القص بهيئة القص إذاً، وكلاهما يُعنى بالطريقة التي يصل عبرها المروي إلينا: فنمط القص يهتم بالأسلوب الذي استعمله الراوي لرواية ما يرى ويسمع وهيئة القص تهتم بكيفية نظر الراوي إلى ما يروي.

ففي نمط القص يختار الراوي – ومن خلفه الكاتب – الأسلوب الذي سيستعمله لإيصال ما يراه/يسمعه إلى المتلقي، ووفقاً للأسلوب الذي يختاره يظهر النوع الذي سينتمي إليه الراوي. فهو قد يستعمل أسلوب – الراوي بضمير المتكلم – ليبقى على

---

[٥٥] انظر المخطط التفصيلي لرواة دورة حاسب كريم الدين وملكة الحيات.

[٥٦] العيد، مصدر سبق ذكره، ص ١٠٥.

مسافة قريبة بما يروي، أو انه قد يستعمل أسلوباً آخر – الراوي بضمير الغائب / الراوي المفارق لمرويه – ويكون بعيداً عما يروي، أو أنه يعدد الأساليب التي يستعملها.

وجراء هذه العملية يستعمل الراوي الأسلوب المباشر، أحياناً، فيدع الشخصية تتكلم بكلامها هي وتتحدث عن نفسها، أو يستعمل الأسلوب غير المباشر فيتكلم هو عنها ويصف ما جرى لها، أو قد يعدد الأحداث ويداخل بينها فيستعمل الأسلوب الحر. وفي دورة حاسب كريم الدين يظهر تنوع الأسلوب على مستوى القص بوضوح أكثر عند شهرزاد خاصة، وعند ملكة الحيات. فشهرزاد تستعمل الأسلوب الحر إذ إنها تنوع في الأساليب – لأنها تعتمد على تعدد الرواة – فهي تبدأ بالأسلوب غير المباشر لأنها تروي عن الشخصيات تارة، وتدع الشخصيات تتكلم تارة أخرى عبر إجراء حوار بينها – فيتداخل صوت الراوي مع صوت الشخصية –، أو يظهر صوت الراوي وحده أو صوت الشخصية وحدها. وكثيراً ما يكون صوت الشخصية ظاهراً بوضوح عندما تلتقي الشخصية الأساسية – جانشاه أو بلوقيا أو حاسب – بشخصيات ثانوية فتتحدث هذه الشخصيات بالأسلوب المباشر.

نستنتج مما سبق، أنه من خلال تحليل العناصر الأساسية للبنية السردية للحكاية الخرافية يمكننا أن نتبين العلاقات الداخلية التي تربط عناصر السرد بعضها ببعض. فمن خلال درس العلاقة بين الراوي والمروي والمروي له، أو التقنيات التي استعملها الراوي لبناء حكايته أو وظائف الشخصيات الأساسية للحكاية يمكننا أن نكشف البنية السردية للحكاية. فعبر دراسة وظائف الشخصيات نستطيع أن نتبين مضمون الحكاية والمنطق

الذي تقوم على أساسه؛ وعبر دراسة الأساليب التي يستعملها الراوي لإيصال المروي فإننا نستطيع، بواسطة هذه التقنيات الأسلوبية البحتة، أن نفهم الرسالة الأساسية التي يريد الكاتب أن يوصلها. فعبر هيئة القص أو زاوية رؤية الراوي، مثلاً، يتحكم الكاتب بالمحتوى الذي يريد إيصاله وبالطريقة التي يوصله بها. فتقنية التضمين واختلاف مستويات القص عن طريق تعدد الرواة يساعدان على تكرار رؤية الكاتب في عدة صور. فإذا كانت الحكاية المضمَّنة انعكاساً للحكاية الإطار، فإنها تحاول إيصال رؤية الراوي عبر عدة طرق وعلى عدة مستويات للوصول، ربما، إلى أكبر عدد من المستمعين على اختلاف اهتماماتهم ومستوياتهم الفكرية. إلا أن بروب وتودروف قد شددا على أهمية دراسة بنية الخطاب السردي، ويؤكدان ضرورة درس محتوى الحكاية أو القصة وليس الخطاب فقط. فالقصة، أو الأحداث التي تؤلف القصة، تعكس العناصر الاجتماعية وهموم الجمهور في حقبة تاريخية معينة، هي فترة تكوين القصة. ويمكن للخطاب السردي أن يعكس عبر بنيته الداخلية بعضاً من هذه الجوانب التي كانت سائدة في زمن تكون النص.

الفصل الثالث

فضاءات الدلالة

تناولت في الفصل السابق البنية السردية للحكاية الخرافية فدرست وظائف الشخصيات الموجودة في دورة حاسب كريم الدين، كما درست العناصر الأساسية للخطاب السردي من زمن القص وهيئته ونمطه[٥٧]؛ وسأكمل في هذا الفصل دراسة الحكاية الخرافية من حيث الفضاءات التي يمر بها الأبطال، سواء أكانت جغرافية أم خرافية، ومن حيث دلالتها الرمزية.

أ. الفضاءات

إن دراسة فضاء الحكاية ترتبط بدراسة العناصر التي تؤلف البنية السردية للحكاية، خصوصاً الشخصيات وزمن السرد والزاوية التي يرى منها الراوي إلى مرويّه. فالفضاء الحكائي عالم شمولي واسع يشمل مختلف أحداث الحكاية و"هو كل معقد لا يمكن اختزاله إلى مجرد وصف للأمكنة؛ فهو بؤرة للتفاعل القيمي والاجتماعي"[٥٨]. في

---

[٥٧] لقد اهتمت تحليلات السرد الأدبي بدراسة منطق الأحداث ووظائف الشخصيات وزمن الخطاب، ولم تهتم بوضع نظرية متكاملة للمكان الروائي، إلا أنه يمكن تتبع مسار بحثي جانبي غير واضح؛ واعتمد هنا بشكل خاص على غاستون باشلار في دراسته 'جماليات المكان'، "The Poetics of Space'

[٥٨] ماهر جرار، "أرض السواد، وخضار السرد. قراءة أولى في رواية عبد الرحمن منيف"، "الطريق"، العدد، ٢٠٠٠، ص ١٤٠.

حين أن المكان – بكونه مجالاً واحداً من مجالات الفضاء الروائي – هو جزء من النواة المكونة للسرد الذي ينمو من تفاعل عناصر زمانية ومكانية؛ فالكاتب/الراوي يبدأ أحداث روايته من نقطة انطلاق مكانية – وأخرى زمانية – يطلق منها مسيرة شخصياته، فيصبح المكان هو البؤرة الضرورية التي تدعم الحكي وتنهض بالعمل التخييلي ككل[٥٩]. فالإطار المكاني للأحداث ضروري جداً للإيهام بواقعية الحكاية ولحمل القارئ/السامع على الظن أن هذا الحيز المكاني قريب منه ويمكن الوصول إليه؛ وتتعدد الأماكن في القصة بتعدد الأحداث والشخصيات ووجهات النظر. وغالباً ما يكون المكان منفصلاً عن زمن السرد فهو يحدَّد بمقاطع وصفية مستقلة تقطع زمن السرد أو تجعله في حالة استراحة[٦٠]، وذلك لإعطاء تفصيلات محددة بشأنه. فإدراك المكان ليس مشروطاً بالزمن السردي للحكاية، لأنه غالباً ما يؤدي إلى توقف سير الأحداث من أجل إدراج وصف معين لمكان محدد. في حين لا يرتبط تحديد الفضاء الروائي بوجود هذه المقاطع الوصفية وإنما على العكس من ذلك فهو يفترض حركة زمنية مستمرة خلال سرد الأحداث، إذ إنه بعد توقف الزمن أثناء عملية الوصف يعود الزمن إلى مسيرته وتتحرك الأحداث ويرتبط الزمان بالمكان وبالتالي يتحدد الفضاء الذي هو حركة الأحداث التي تقوم بها الشخصيات والتي تجري في المكان خلال زمن محدد.

ولا يمكن للمكان أن يقوم بدوره منفرداً، فهو يرتبط بعناصر سردية أخرى تقيم

---

[٥٩] حسن بحراوي، "بنية الشكل الروائي" (بيروت: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٠)، ص ٢٩.

[٦٠] انظر الفصل الثاني القسم المتعلق بزمن القص.

شبكة علاقات مع سائر المكونات الحكائية لتؤلف مجتمعةً الفضاء الحكائي. فإذا نظرنا إلى المكان بمعزل عن العناصر الأخرى كنا ننظر إلى وصفه الخارجي أي إلى الحيز الجغرافي فقط؛ أما إذا نظرنا إليه من خلال علاقاته بباقي عناصر شبكة السرد فإننا عندئذ ننظر إليه بما هو فضاء سردي. يرتبط المكان، إذاً، بظهور الشخصيات وبنمو الأحداث التي تساهم فيها الشخصيات، فلا وجود لمكان من دون فعل الأبطال فيه، ولا تتحدد هوية المكان ولا تتشكل إلا من خلال أحداث الحكاية التي يقوم بها الأبطال.

والمكان – في هذه العلاقة – هو الذي سيساعد على فهم الشخصيات لأنه عن طريق وصف المكان تتحدد البنية التي تعيش فيها الشخصية وتنكشف الحالة النفسية والتحولات الداخلية التي تطرأ على أفعالها. فلا يتشكل المكان إلا من خلال وجهة نظر الشخصية التي تجتازه، فهو ليس مستقلاً عن الشخصيات، ومن خلاله يجري تحديد أبعاد الفضاء الروائي ودلالته عبر المنظور الذي تنظر منه الشخصية إلى المكان المحدد. فهو يعاش على عدة مستويات: ١) من طرف الراوي بوصفه كائناً مشخصاً وتخيلياً أساساً، و٢) من خلال اللغة التي يستعملها، إذ إن لكل لغة صفات خاصة لتحديد المكان، ثم ٣) من طرف الشخصيات الأخرى التي يحتويها المكان، وأخيراً ٤) من طرف القارئ الذي يدرج بدوره وجهة نظر غاية في الدقة[٦١].

وبالتالي، فإن الفضاء الروائي قد يشير إلى حيز مكاني محدد تصفه القصة خلال عملية السرد، لكن هذا الحيز المكاني يمكن أن يحمل إشارات حضارية وثقافية تدل على

---

[٦١] بحراوي، مصدر سبق ذكره، ص ٧٢.

الخلفية الفكرية التي كانت مسيطرة خلال زمن/أزمنة تأليف النص الحكائي. ومن جهة أخرى يتيح الفضاء تحديد الخطة العامة للكاتب/الراوي عن طريق استخراج الأساليب التي يستعملها في سرد حكايته[٦٢]. ونتيجة ذلك يمكن أن نصنف الفضاء الحكائي في ثلاثة أنواع هي[٦٣]:

أولاً: الفضاء الجغرافي، وهو الإطار المكاني الذي يتحرك ضمنه الأبطال، ويرتبط بزمن السرد.

ثانياً: الفضاء الدلالي، وهو يشير إلى الجو المكاني العام الذي يمكن استنباطه من اللغة، وإلى الدلالات الثقافية والحضارية المهيمنة على النص.

ثالثاً: الفضاء كمنظور، وهو مجموع الأساليب التي يستعملها الكاتب/الراوي مهيمناً بها على عالمه الحكائي وعلى شخصياته ليضمنها رؤيته وهدفه من وراء حكايته[٦٤].

ومن جهة أخرى، يمكن أن نقسم الفضاء إلى نوعين فحسب: الفضاء الجغرافي وهو المكان الذي عرّفته سابقاً؛ والفضاء الخرافي وهو الذي يحمل دلالات حضارية واجتماعية كما أنه يعكس وجهة نظر الراوي من خلال نظرة الشخصيات إلى الأمكنة. وهذا التقسيم هو الذي سأعتمده في تصنيف الفضاءات ودراستها في هذا الفصل.

---

[٦٢] حميد لحمداني، "بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي" (بيروت: المركز الثقافي العربي، الطبعة الثالثة، ٢٠٠٠)، ص ٦٤.

[٦٣] هناك نوع رابع من الفضاءات يعرف بفضاء النص لكنه يعتبر ضمن الفضاء المكاني إذ إنه متعلق بالمكان الذي تشغله الكتابة الحكائية باعتبارها أرضاً طباعية على مساحة الورق ضمن الأبعاد الثلاثة للكتاب.

[٦٤] لحمداني، مصدر سبق ذكره، ص ٦٢.

ب. فضاءات دورة حاسب كريم الدين وملكة الحيات

يمر البطل خلال رحلته بفضاءات متعددة تكون كلها مسخرة لإتمام عملية السرد ولتوليد القصص الثانوية. فيجتاز البطل فضاءات جغرافية ثم أُخرى مغلقة/رحبة تؤدي إلى فضاءات خرافية تعيده من جديد إلى الفضاءات الجغرافية التي انطلق منها في البداية. ويمكننا، من خلال الفضاءات المغلقة/الرحبة، أن نتبين الدلالات الرمزية التي تحملها الحكاية بمجملها، فهذه الفضاءات تضع المخطط الأساسي لمسار الحكاية ولمسيرة الشخصيات، وتحدد أيضاً الزاوية التي يرى منها الراوي إلى مرويه والرسالة التي يريد إرسالها. فتظهر هذه الفضاءات كحد يفصل بين الفضاء الجغرافي والفضاء الخرافي ويربط بينهما في آن معاً. وفيما يلي سأتحدث عن هذه الفضاءات ودلالاتها الرمزية ومن ثم سأتناول الفضاءات الجغرافية والخرافية.

١ .الفضاءات المغلقة/ الرحبة

لقد تناول غاستون باشلار (Gaston Bachelard) في كتابه "جماليات المكان" (The Poetics of Space) الأماكن الضيقة ودلالاتها بالنسبة إلى الإنسان الذي يعيش فيها ويتفاعل معها، فتحدث عن البيوت والخزائن والصناديق المقفلة والأبواب؛ كما تناول جدلية الداخل والخارج، وأشار إلى أنه مهما تكن طبيعة المكان ضيقة أو رحبة، ومهما يكن حجم الموصوف صغيراً أو كبيراً فإنه سيشير إلى الأحوال التي تمر بها النفس البشرية وإلى الحرية التي تتوق إليها. ورأى باشلار أنه لا يمكن وضع تعريف محدد للداخل أو

للخارج لأن الصراع بين المحدد (الداخل) والشاسع (الخارج) ليس صراعاً حقيقياً إذ إن أبسط حركة يمكن أن تخل باتساق الأحداث، لذلك فإنه تناول هذه الجدلية من خلال تعابير الوجود وبعيداً عن الإحالات الهندسية"[٦٥].

ثمة عدد من الفضاءات المغلقة والرحبة التي مرت بها الشخصيات الثلاث في دورة حاسب كريم الدين، والتي تحمل دلالات رمزية هي:

<u>أولاً</u>، في حكاية حاسب كريم الدين:

غابة – مغارة – جب العسل – دهليز – باب من الحديد الأسود عليه قفل من فضة ومفتاحه من ذهب – بحيرة عظيمة في جزيرة ملكة الحيات.

<u>ثانياً</u>، في حكاية بلوقيا:

خزائن أبيه – صورة باب – خلوة صغيرة فيها عمود من الرخام الأبيض فوقه صندوق من الأبنوس وفيه صندوق آخر من الذهب فيه كتاب – البحار السبعة – باب عظيم (يحدّ مجمع البحرين) مُقفل عليه شخصان أحدهما صورته صورة أسد، والآخر صورته صورة ثور.

<u>ثالثاً</u>، في حكاية جانشاه:

عدة جزر – جبال عالية – باب مقصورة محرّمة في قصر الشيخ نصر، عليه قفل من ذهب – بحيرة عظيمة.

---

[٦٥] انظر:
Gaston Bachelard, *The Poetics of Space* (Boston: Beacon Press, 1969), pp. 215-216

من خلال تعداد هذه الفضاءات نلاحظ أنه يمكن تصنيفها في ثلاث مجموعات:

١) **الحاجز**: يتمثّل بالباب الحديدي الذي يحمل قفلاً منمقاً بالذهب والفضة والجواهر، أو بالباب الذي عليه حراس في هيئة حيوانات مفترسة؛ ٢) **الماء**: يتمثل بالبحيرة أو البحار السبعة؛

٣) **الصناديق**: تتمثل بالصناديق المتداخلة في بداية حكاية بلوقيا، أو بجب العسل الذي أوصل حاسب إلى ملكة الحيات. ونلاحظ أن هذه الفضاءات تأتي وفق الترتيب التالي: فضاءات مغلقة، الجب أو الصناديق، يفصلها باب حديدي عن فضاء رحب ممثل بالبحيرة أو بالبحار السبعة؛ وهذا الباب الحديدي منمق بالذهب والفضة والأحجار الكريمة أو عليه حراس في هيئة حيوانات، وهو بمنزلة ممر يؤدي إلى الفضاء المقصود؛ أي أن هناك فضاءين واحد خارجي وآخر داخلي يفصل بينهما عتبة أو حاجز ممثل هنا بالباب. ويأخذ **الحاجز** إما صفة ممر أو صفة الباب في حد ذاته، فهو فضاء يشكّل للتنبيه إلى حدوث انتقال مكاني، وهو يشير إلى تناقضات واضحة لأنه يحدد داخلَ منطقة معينة وخارجها في وقت واحد فهو بناء ذو وجهين. وبالإضافة إلى ذلك، يجذب الحاجز أو الفاصل قوى الشر كما يجذب قوى الخير، وغالبا ما يقف حراس عند العتبات[٦٦]. ومن أشكاله البدائية المغارة، ويعتبر الباب والأقفال من أشكاله الأكثر تطوراً[٦٧]. **فالباب** هو أحد إمكانين أحدهما المغلق المقفل، وثانيهما المفتوح إلى أقصى الحدود؛ كما أن مجرد وجود الباب

---

[٦٦] قارن بـــ: جيمس فريزر، "الفلكلور في العهد القديم"، ج٢، ص ٧٣-٨٥.

[٦٧] Ronald Grimes, "Portals", *The Encyclopedia of Religion*, Vol. 11, p. 452

يعطي دلالات متنوعة على مجموعة من المفاهيم – بما يمكن أن نشير إليه من ثنائيات – كالتردد والإغواء والرغبة والأمان والترحيب والاحترام. وإذا كان الباب مصنوعاً من المعادن الثمينة أو من الأحجار الكريمة فإنه يحمل دلالة على الماضي لأن هذه الأحجار والمعادن انتقلت عبر الأجيال الماضية وستستمر في تنقلها عبر الأجيال المقبلة، كما أنها تحمل في طياتها إشارات إلى الحب والقوة وإلى القدر أيضاً[٦٨]. أما **القفل** الموجود في الباب فهو يمثّل عتبةً سيكولوجية لأنه إشارة إلى الحاجة إلى السرية، غير أن القفل في الوقت نفسه يغري المتطفل بفتحه وهو بهذا محط لشهوة الغواية والتحدّي في آن معاً. وغالباً ما يحرس الباب أو الحاجز قوة إنسانية أو قوة حيوان مفترس، لأن القوة التي تفتح وتغلق يجب أن تمتلك قوة الحياة أو نفيها.

ينتقل حاسب من فضاء جغرافي هو الغابة بكل ما تمثله من غموض وانفتاح على فضاء واسع غير محدود وما تحمله من سلطة الماضي السحيق[٦٩]، إلى المغارة وهي الممر الأول الذي يوصله إلى حاجز أضيق آخر، هو جب العسل الذي يوصله بدوره إلى باب حديدي، وهذا الباب هو عتبة تشير إلى قرب حدوث تغيير في طبيعة المكان: من مكان جغرافي محدد إلى مكان أسطوري شاسع غير محدود. كما أن بلوقيا يواجه الفضاءات المغلقة نفسها تقريباً فهو واجه صورةً للباب الذي انفتح على فضاء ضيق آخر، أعني الصندوق الذي يحتوي على صندوق آخر ينفتح في النهاية على فضاء

---

[٦٨] Bachelard, *Op.Cit.*, p. 222, 84

[٦٩] G. Bachelard, *Op.Cit.*, p. 185, 188

رحب، بالمعنى الرمزي، وهو الكتاب الذي يمكن اعتباره فضاء مفتوحاً لأنه ينفتح على فضاءات شتى ويمكن أن يعطي قارئه كنوزاً حقيقية. غير أن الباب الذي وقف عنده حاسب لم يوصله إلى فضائه الرحب مباشرة بل ضلله مرة أخرى بأن وضعه أمام دهليز. وللدهليز، عادة، وظيفة تتمثل في وصل الأمكنة ببعضها ما يدفع بالواقف إلى السير فيه للوصول إلى مراده[٧٠]. أمّا الحاجز في مسيرة حاسب فيظهر في شكله البدائي، أي المغارة، وفي شكله المتطور، أي الباب. وقد أغوى الباب حاسب كريم الدين بفتحه، كما أغوى بلوقيا، وأثار فيهما رغبة اكتشاف المجهول. وتلقى حاسب أيضاً، في الجهة المقابلة من الباب عند ملكة الحيات، الاحترام والترحيب. وبما أن الباب الذي فتحه كل من حاسب وبلوقيا كان مصنوعاً من المعادن الثمينة والأحجار الكريمة فإنه يدل على قدم المكان الذي سيدخلانه أو أنه سيعود بهما إلى الماضي لاستخلاص العبر والاقتناع بأن قدر الإنسان محتم عليه وهو ما شددت عليه ملكة الحيات؛ كما أنه قد يفضي بهما، أيضاً، إلى التعرف على الحب وأحواله.

وتقترب رحلة جانشاه من رحلة حاسب: فهو ينتقل من فضاء رحب، كالجزر والجبال إلى قصر الشيخ نصر الذي يمكن أن يمثل الفضاء الضيق الأول، حيث واجه

---

[٧٠] وقد أشار جمال الدين بن شيخ إلى أن هذه الأماكن المغلقة التي مر بها حاسب قد تكون جزءا من عملية طقسية للوصول إلى المعرفة تعود جذورها إلى عهود أقدم، انظر:

J. Bencheikh, *Les mille et une nuits ou la parole prisonnière* (Paris: Gallimard,1988), pp. 149-224 & M Eliade, *Myths, Rites, Symbols: A Mircea Eliade Reader* (New York, San Francisco, London: Harper & Row, 1975) , Vol. 1, pp. 164-199.

باباً عليه قفل من الذهب يوحي بتغير في طبيعة المكان الرحب الذي سيدخله، كما يشير إلى ما سيواجهه من اقتناع بالقدر ومعايشةٍ لمعاناة الحب.

أما الصندوق فإنه بمجرد فتحه يُنهي الجدل بين الداخل والخارج لأن الذي كان داخلاً ومستتراً يصبح مكشوفاً وخارجاً، فيلغى الخارج بحركة واحدة ويسيطر جو من الدهشة والجدة يُفقد الخارج معناه[٧١]. وقد تتداخل الصناديق، فتخدع بذلك المتطفل بدلاً من أن تتحداه أو أن تخيفه. فهذه الصناديق مرتبة بحيث تجعل المتلقي أمام خيارين : الأول مضلل، الصندوق المنمق الأول الذي وجده بلوقيا ومن ثم الصندوق الذهبي؛ أو المغارة التي دخل إليها حاسب؛ ومن ثم جب العسل الذي أغرى الحطابين ولم يغر حاسب. والثاني موصل، وهو الذي أوصل حاسب كريم الدين عبر "الصناديق" إلى ما يصبو إليه، فيفتح الباب الحديدي ليجد بحيرة ملكة الحيات؛ كما يفتح بلوقيا الصندوق الذهبي ليجد الكتاب؛ وكذلك يفتح جانشاه الباب ليواجه البحيرة التي سيلتقي فيها محبوبته "شمسة".

في المقابل، تمثل **المياه** أو البحيرة والبحار التي تمر بها الشخصيات الثلاث فضاء رحباً محمّلا بالدلالات. فالماء يحمل الكثير من الإمكانات التي يمكن تحقيقها، وهو أساس كل شيء في الوجود كما أنه إكسير الحياة الذي يعطي الشباب والحياة المستمرة (كما في سِيَر جلجامش والخضر والاسكندر على سبيل المثال)، وهو المادة الأولى التي تنشأ منها جميع أشكال الحياة وتنتهي إليها؛ فيصبح الماء بذلك رمزاً للحياة ورمزا للخلق والتجدد مما يضفي عليه قوة سحرية وشِفائية؛ وما "ماء الحياة" أو "نبع الحياة" في سِيَر

---

[٧١] G. Bachelard, *Op.Cit.* pp. 81, 85.

جلجامش وغيره من الأبطال الأسطوريين، سوى انعكاس لمعتقدات ميثولوجية قديمة تعتبر الماء رمزاً للحياة والقوة والخلود[٧٢]. فالبحيرة التي توقف عندها حاسب كريم الدين وجانشاه أعطتهما إمكانات مفتوحة لمعرفة العالم وللدخول إلى النفس الإنسانية وللتعرف على طاقاتها اللامحدودة؛ فتعرّف حاسب على أسرار الكون العلوي والإنساني وعلى معنى الحب؛ كما تعرف جانشاه على أحوال المعاناة الإنسانية، واستخلصا في النهاية أن قَدَر الإنسان محتوم عليه، ولا يمكن له أن يحصل على شيء ليس مقدرا له أن يحصل عليه. ومن جهة أخرى، فإن بلوقيا كان يبحث عن أسمى رمز للماء وهو "ماء الحياة"[٧٣]. فكانت معرفته معرفة علوية – وإن كان قد نقل هذه المعرفة إلى جانشاه وإلى حاسب عن طريق السرد – وكانت رحلةُ بحثه عن ماء الحياة تتّجه إلى أمكنة محاذية للفضاء العلوي، ولعل في هذا أيضاً، إشارة إلى أسطورة "ماء الحياة" التي يقال إنه كان موجوداً في السماء[٧٤]. وهكذا، يفتح الأبطال الثلاثة "الباب" ليجدوا الماء الذي سيوصلهم إلى هدفهم وهو الخلود والحكمة. فحاسب كريم الدين يصل إلى الخلود بفعل السرد بعد أن يلتقي ملكة الحيات قرب البحيرة، فهو عندما يعود إلى مدينته يحكي حكايته مع ملكة الحيات وحكاية بلوقيا وجانشاه، ثم تأتي شهرزاد لتروي حكايته وتدخلها إلى حيز الخلود عبر فعل السرد – والسرد هو انتصار على الموت كما بينت سابقاً. أما بلوقيا فإنه يصل إلى

---

[٧٢] انظر :
Mircea Eliade, *Patterns in Comparative Religion* (London: Sheed and Ward, 1976), p. 188- 189, 193

[٧٣] ورد في بعض أقسام حكاية بلوقيا أنه يبحث عن عشب الحياة وهما مفهومان مترابطان إذ إنهما يهدفان إلى الأمر نفسه.

الماء متأخراً عندما يفتح باب "مجمع البحرين" ويجتازه بحثاً عن الخلود. ويحاول جانشاه أن يجد الخلود في البحيرة، ويتعرف بقربها على محبوبته ويحاول أن يكون خالداً بالحب لكنه لا يستطيع، ليبلغ الخلود – مرة أخرى – عبر فعل السرد؛ فكأن "مجمع البحرين"، أو البحيرة هما المنبع الذي ستبدأ به رحلة جديدة أو قصة جديدة: مرحلة معتمة قاتمة تليها مرحلة مضيئة مشعة؛ ويذكر "مجمع البحرين" في النصّ القرآني في قصّة موسى وفتاه، وهو البؤرة التي منحت (الحوت) السمكة الميتة نسغ الحياة والتجدد فـــ﴿ اتخذ سبيله في البحر سربا﴾ (الكهف ١٨/٦٠-٦٤)؛ وقد ورد ذكر هذا الحافز في سيرة الخضر الشعبية.

ومن جهة أخرى فإن الشخصيات في انتقالها من الفضاءات الجغرافية إلى الفضاءات الخرافية استعانت بأدوات أو مخلوقات تحمل دلالات رمزية؛ وهي دلالات تشير إلى الهدف من وراء رواية الحكاية وتُظهر رسالة الراوي، ومن الأمثلة عليها: الطيران وتخطي المسافات؛ اجتياز الجبال والجزر؛ الالتقاء بالحيات بما تمثّله من دلالات.

أولاً، الطيران وتخطي المسافات: تمثل فكرة الطيران مثلاً لمجموعة من الأفكار المسيطرة على الفكر الإنساني منذ أطواره الأولى. فالإنسان يعيش في حالة قلق وبحث دائم عن أساليب ووسائل للتحرر من وطأة الحياة اليومية، ومن قيود الزمان والمكان، ومن قيود الجاذبية الأرضية التي تشده بفعل ثقله إلى الأسفل، لذلك فهو ينظر دائماً إلى

---

[٧٤] M. Eliade, *Patterns in Comparative Religion*, p. 193.

السمو والارتقاء. هذه الحالة من البحث عن الحرية تحيل إلى البحث في أعماق النفس الإنسانية لأن الرغبة في الحرية المطلقة هي من الرغبات الأساسية والدائمة عند الإنسان بغض النظر عن درجة تطور مجتمعه. والإنسان في ذلك يرغب في الإحساس بفرادته وتميزه عن باقي المخلوقات في هذا الكون ويجد ضالته في الطيران إلى أعلى؛ وبما إنه لا يستطيع الطيران بمفرده فإنه يستعين دائماً بأشخاص لهم صفات مميزة أو بأدوات ترمز إلى الطيران مثل ثوب الريش[٧٥]. وهذا ما حصل لبلوقيا الذي استعان بجبريل وبالخضر، ولجانشاه الذي استعان بثوب الريش وبالطيور وبالجن لإيصاله إلى مراده. وهذا الأمر يؤكد الطبيعة السماوية لهذه الرحلات وارتباطها ببدء الخلق والتكوين، فهي تتحدث عن الوصول إلى جبال وأماكن أرضية لكنها قريبة جداً من السماء مثل جبل قاف، وهو الجبل الذي يحيط بالدنيا. أمّا بلوقيا، فهو لم يغادر الفضاء الإنساني لكنه تعرّف إلى موجودات السماء من خلال الأوصاف التي ذكرتها الملائكة التي التقاها.

ثانياً، اجتياز الجزر والجبال وهي أماكن غير محددة تمر بها شخصيات الحكاية. فجانشاه وبلوقيا يتنقلان بين جبال وجزر كثيرة لا تحمل صفات مميزة إلا تلك التي يصفها بها الراوي، فهو يصف، مثلاً، جزيرة ما بـــ "كأنها الجنة". والتنقل بين الجزر هو وسيلة للتعبير عن كل ما تتمناه النفس الإنسانية لأنها عالم سهل إيجاده ويبقى مجهولاً في الوقت

---

[٧٥] انظر:

M. Eliade, *Myth, Rites, Symbols*, Vol. 1, pp. 240-43; William Mahony, Flight", *The Encyclopedia of Religion*, Vol. 5, pp. 349-53; David Lefming, "Quests ", *The Encyclopedia of Religion*, Vol. 12, pp. 146-52. ويذكرنا الاستخدام العجائبي لـ "ثوب الريش" بمسرحية "الطيور" لأرسطوفان، قارن بـ: Leo Strauss, *Socrates and Aristophanes* (Chicago and London: Chicago University Press, 1966), pp. 170ff.

نفسه. ويمكن للراوي أن يضع كل ما يريد على الجزيرة حتى ولو كان سكانها من القرود أو الكلاب في صورة الخيل. فالجزيرة هي الفضاء الواسع الذي يوصل عادة إلى أماكن جديدة تكون منبراً للتنفيس عن كل ما تختزنه النفس البشرية من رغبات. وللجبال كذلك مكان مميز في الجغرافيا الرمزية للموروث الديني، فهي تمثل مركز الكون الذي يربط الأرض بالسماء؛ والجبال هي مركز نزول الوحي الإلهي الذي ينزل من السماء في فهم الأديان السماوية؛ كما أنها منبع ماء الحياة فترتبط بذلك بالرمز الذي يشير إليه الماء والذي تحدثت عنه سابقاً[٧٦]. ثالثاً، الالتقاء بالحيّات التي تحمل دلالات رمزية كثيرة ومتناقضة في آن معاً؛ فالحيات كانت موجودة قبل خلق العالم، كما أنها ترتبط بعشبة الحياة أو ماء الحياة – كما في أسطورة جلجامش؛ وهي تعرف سائر أسرار الكون فهي رمز المعرفة والقوة الإلهية، كما أنها رمز الموت والهلاك. أما إذا أكل الإنسان من لحمها فهي ستكشف له جميع المعارف واللغات الكونية[٧٧]. وهذا ما حدث لحاسب الذي شرب من خلاصة لحم ملكة الحيات "فرأى السماوات السبع وما فيهن إلى "سدرة المنتهى" ورأى كيفية دوران الفلك وكشف الله عن جميع ذلك ورأى النجوم السيارة والثوابت وعلم كيفية مسير الكواكب وشاهد هيئة البر والبحر واستنبط من ذلك علم الهندسة وعلم التنجيم وعلم الهيئة وعلم الفلك وعلم الحساب وما يتعلق بذلك كله وعرف ما يترتب على

---

[٧٦] انظر:

Diana Eck, "Mountains", *The Encyclopedia of Religion*, Vol. 10, pp. 130 -134

[٧٧] انظر:

M. Eliade, *Patterns in Comparative Religion*, pp. 167 –169; M. Eliade, *Myths, Rites, Symbols*, Vol. 2, pp. 399-401; "Snakes", *The Encyclopedia of Religion*, Vol. 13, p. 370 –373.

الكسوف والخسوف وغير ذلك ثم نظر إلى الأرض فعرف ما فيها من المعادن والنبات والأشجار وعلم ما لها من الخواص والنافع واستنبط من ذلك علم الطب وعلم السيمياء وعلم الكيمياء وعرف صنعة الذهب والفضة"[٧٨]. غير أن ملكة الحيات لم تتخل عن طبيعتها السيئة إذ إن الموت كان مصير الوزير شمهور الذي شرب من خلاصة لحمها بعد حاسب.

٢ .*الفضاءات الجغرافية*

وهي أماكن محددة يمر بها البطل أو يكون موجوداً فيها قبل انطلاقه في رحلته؛ وهذه البلاد أو الأماكن الجغرافية موجودة بالحقيقة ويمكن تحديد مكانها على الخريطة. فحاسب كريم الدين ينطلق من مدينته في بلاد اليونان؛ وبلوقيا ينطلق من مصر ويمر بالشام وبيت المقدس؛ فيما ينطلق جانشاه من مدينة كابل. إلا أن هذه الأماكن لا تضفي شعوراً حقيقياً بالمكان لأنه ليس المقصود من ذكرها وضع صفات للمكان الذي ستدور فيه الأحداث وإنما اختيار نقطة انطلاق حقيقية توهم القارئ/السامع بواقعية الرحلة وتحدد مكان عودة البطل بعد قيامه برحلته. فتركيب مسار الحكاية هو تركيب مغلق يعود إلى نقطة البداية لأن البطل عندما يبتعد عن بلاده يبقى في محاولة مستمرة للعودة إليها[٧٩]، وكأن البطل الإنساني لا يحتمل البقاء في الأماكن الأسطورية فترة طويلة من الزمن

---

[٧٨] "ألف ليلة وليلة"، طبعة بولاق، ج ١، ص ٧٠٩.

[٧٩] انظر: J. Bencheikh, *Op.Cit.*, pp. 149-224

وإنما يمر بها لتلبية حاجة معينة عنده. بالإضافة إلى ذلك، فإن المكان الجغرافي موجود في الحكاية لإضفاء طابع تناقضي عليها، كما يذكر جمال الدين بن شيخ، فالحكاية تشير إلى الانتقال من عالم إلى آخر. ويرى ابن شيخ في وصفه للأماكن التي يمر بها الأبطال في هذه الدورة أنها ليست أماكن جغرافية واقعية، حتى تلك التي لها وجود جغرافي حقيقي، وإنما هي مشاهد "ما ورائية" يراها الأبطال لا أماكن يزورونها أو يمشون فيها. وبالدخول إلى العالم العجائبي تترك الشخصية العالم البشري؛ فالأبطال في بحثهم عن ضالتهم – بلوقيا يبحث عن النبي محمد، وجانشاه عن شمسة، وحاسب عن المعرفة والحكمة – لا يقومون بمغامرة أرضية ولكنهم يعبرون مناطق العالم العلوي أو يشاهدون رؤى منه. فجانشاه، مثلاً، يبتعد عن الأماكن الأرضية لأنه يحب مخلوقاً غير بشري؛ فيما يكتشف حاسب كريم الدين مقر ملكة الحيات، وهي مخلوق غير بشري كذلك، عبر توسيع الفتحة التي مر منها العقرب؛ فالمسافات التي تختزلها الحكاية هي مسافات رمزية لأن خيال الرغبة هو الذي مكن جانشاه من عبور هذه الأمكنة، ومكّن حاسب من الوصول إلى ملكة الحيات.[٨٠] فتصبح الفضاءات الجغرافية وسيلة لإطلاق البطل إلى فضاءات أسطورية خرافية ذات صفات خارقة؛ وكأن البطل في رحلة بحثه عن الحقيقة أو عن أسرار الكون يحاول أيضاً أن يتخطى قيود الزمان والمكان الحقيقية ليلج أماكن وأزمنة هي من نتاج السرد نفسه.

---

[٨٠] انظر : .Ibid

٣. *الفضاءات الخرافية أو الأسطورية*

يمكن تقسيم الفضاءات الخرافية إلى نوعين:

النوع الأول: أماكن كانت معروفة، أو ذُكرت في الأساطير القديمة أو في التراث الديني؛ والنوع الثاني: أماكن غير محددة، وإن أطلقت عليها بعض الأسماء، لكنها نشأت من المخيلة البحتة؛ وهذه الأماكن الأخيرة كُنت أدرجتها ضمن الفضاءات المغلقة والرحبة التي تحدثت عنها أعلاه. ومن الملاحظ أن معظم الأماكن التي ذُكرت في حكاية بلوقيا تحمل الطابع التراثي الديني الأسطوري لذلك سأتطرق إلى بعض هذه الأمكنة وأبين دلالاتها وعلاقتها برسالة الراوي الأساسية.

فإذا تتبعنا مسيرة بلوقيا إلى الأماكن الخرافية نلاحظ أنه مرّ مثلاً بالأرض البيضاء خلف جبل قاف، ثم طلع فوق جبل قاف وتركه وانتقل إلى أماكن أخرى. ولكل من هذه الأماكن دلالات ومعان ترتبط بالتراث القديم المتراكم الذي تحمله معها، وسأحاول أن أبينها فيما يلي:

أولاً، الأرض البيضاء:

لم يرد وصف مفصل للأرض البيضاء في دورة حاسب كريم الدين إلا أنه وردت إشارات تحدد مكانها وتعطيها صفة كونية أسطورية. فهي وصفت بأنها خلف جبل قاف ويسكنها الجن وتعرف بأرض شداد بن عاد[٨١]. وقد ارتبط ذكر شداد بن عاد بذكر مدينة

---

[٨١] "ألف ليلة وليلة"، ج ١، ص ٦٦٧.

إرم ذات العماد؛ فيذكر المسعودي في كتابه "مروج الذهب"، أن شداد بن عاد هو من بنى مدينة إرم ذات العماد، وأنه كان كثير الطواف في البلاد وعرف ببأسه العظيم في ممالك الهند وغيرها من ممالك الشرق والغرب، كما شارك في حروب كثيرة[٨٢]. أما الثعلبي فيذكر أن شداد بن عاد، بعد أن سمع أوصاف الجنة السماوية، أراد أن يبني مدينة أرضية لها الصفات نفسها، فأمر قومه بالبحث عن موقع ملائم وجمع لبنائها معادن الأرض إلا أنه توفي قبل أن يسكنها[٨٣]. في حين يورد ابن هشام، على لسان وهب بن منبه اليمني، في كتابه "التيجان في ملوك حمير" أن شداد بن عاد كان يبني المدن و"يتخذ المصانع" خلال فتحه البلدان، وأنه بعد وصوله إلى مأرب بنى فيه "القصر العتيق الذي يسميه بعض الرواة إرم ذات العماد". ويصف عملية بناء هذا القصر بقوله:

> فلم يدع باليمن دراً ولا جوهراً ... وأرسل في الآفاق بجمع ذلك فجمع جواهر الدنيا من الذهب والفضة والحديد ...فبنى فيه وزخرفه ورصعه بجميع ذلك الجوهر وجعل أرضه رخاماً... وجعل تحتها أسراباً فاض إليها ماء السد [مأرب] فكان قصراً لم يبن في الدنيا مثله[٨٤].

وهذا الوصف شبيه بوصف الثعلبي لعملية بناء مدينة إرم إلا أن الثعلبي لم يحدد مكان مدينة إرم وإنما اكتفى بوصفها "أطيب بقعة في الأرض وأوسعها"، بينما جعلها وهب بن منبه، بسبب من عصبيته اليمنية، في اليمن قرب سد مأرب. وهذه الأوصاف لمدينة إرم

---

[٨٢] المسعودي، "مروج الذهب"، ج ٢، ص ١٥٤.

[٨٣] انظر: الثعلبي، "قصص الأنبياء المسمى بالعرائس" (القاهرة: المكتبة السعدية، لا.ت.)، ص ١٤٣.

[٨٤] ابن هشام، "كتاب التيجان في ملوك حمير" (حيدرأباد: دائرة المعارف العثمانية، ١٣٤٧)، ص ٦٥.

هي أوصاف جغرافية محددة في بقعة معينة من الأرض لكنها خلف جبل قاف، الجبل الذي يقال إنه يحيط بالدنيا، مما يعطيها طابعاً أسطوريا خرافيا. فمدينة إرم تمثّل المدينة الضائعة التي يبحث عنها الإنسان أو هي الحلم الأزلي الذي يتوق إليه والمتمثل بالعودة إلى الجنة[٨٥]. وبما أن هذه المدينة مبنية بالذهب والجواهر فهي تشابه السماء بكواكبها النيرة ونجومها البراقة فترتفع بذلك إلى مرتبتها، إن من حيث علوّها أو قدسيتها[٨٦]. والأرض البيضاء – أو مدينة إرم – في وصفها هذا تمثل الغاية أو الدافع الذي يسيّر بلوقيا في رحلته؛ فهو يتوق إلى الكمال، إلى "عين الوجود" أو "الحقيقة المحمدية"، ولا يمكن الوصول إلى الكمال إلا عبر رحلة إلى "الجنة السماوية"، وبما أن الطبيعة المادية الإنسانية تسيطر عليه في معظم رحلته فإنه لا يصل إلى "الجنة السماوية" وإنما إلى "الأرض البيضاء" التي هي بمنزلتها. ولعل ارتباط الأرض البيضاء – التي خلف جبل قاف – بشداد بن عاد في قصة بلوقيا، يعود لبأسه الشديد ولكثرة تطوافه في البلاد؛ فارتبط اسمه بها لوصف الصعوبات التي رافقت وصول بلوقيا إلى جبل قاف وهي أماكن يستحيل على الإنسان العادي أن يصل إليها؛ أو لعل ذكر الأرض البيضاء وربطها بشداد بن عاد، في هذه الدورة، هو من ترسبات قصة قديمة أو معتقد قديم يتعلق بقدرة شداد بن

---

[٨٥] فكأنما هي "أطلنطس" الضائعة أو المدينة "اليوتوبية" المرتجاة؛ قارن بـــ:

M. Eliade, *Myth, Rites, Symbols*, Vol. 2, pp. 431ff.; id., *The Quest. History and Meaning in Religion* (Chicago and London: The University of Chicago Press, 1969), pp. 88-111.

[٨٦] انظر: فاضل الربيعي، "إرم ذات العماد. من مكة إلى أورشليم" (بيروت: رياض الريس للكتب والنشر، ٢٠٠٠)، الفصل الثاني.

عاد العالية على القتال وعلى بناء الأماكن العجيبة، وهو يشابه بهذا الملك سليمان. ومن جهة أخرى يتشابه وصف قبر شدّاد بن عاد – الذي يذكره وهب بن منبه[٨٧] – بوصف قبر النبي سليمان المذكور في دورة حاسب كريم الدين[٨٨]، وبالوصف الذي أورده الثعلبي في كتابه "قصص الأنبياء"[٨٩]، الأمر الذي يدفعنا إلى الظن أن هناك تشابكا كبيرا في هذه الدورة بين أخبار شداد بن عاد الملك اليمني وبين النبي سليمان الذي له علاقة معروفة بملكة سبأ اليمنية بلقيس، والذي يشار إليه كثيراً في هذه الدورة.

ثانياً، جبل قاف:

لقد وصف جبل قاف في دورة حاسب كريم الدين بأنه "الجبل المحيط بالدنيا عليه ملك عظيم وخلفه جبل البرد والثلج الذي يرد حر جهنم عن الدنيا، وخلفه أيضاً جبل البلور. وجبل قاف فيه تلال ورمل وأشجار وأطيار تسبح الواحد القهار وفيه مردة وعفاريت وجان ما يعلم عددهم إلا الله"[٩٠]. ولهنري كوربان (Henry Corbin) دراسة رائدة في "جبل قاف" ودلالاته في الغنوص الإسلامي (Islamic Gnosticism)[٩١]؛ ومن ناحية أخرى، ذكر ياقوت الحموي في "معجم البلدان"، أن اسم جبل قاف مشتق من فعل "قافَ"

---

[٨٧] انظر: ابن هشام، مصدر سبق ذكره، ص٦٥-٦٩.

[٨٨] انظر: "ألف ليلة وليلة"، طبعة بولاق، ج١، ص٦٦٧.

[٨٩] انظر "قصة بلوقيا" في: الثعلبي، مصدر سبق ذكره، ص ١٩٦.

[٩٠] "ألف ليلة وليلة"، ج ١، ص ٦٧٠.

[٩١] انظر:

Henry Corbin, *Spiritual Body and Celestial Earth* (Princeton: Princeton University Press, 1977), pp. 25, 35, 71, 74

وهو "من تتبع الأثر، فيكون هذا الجبل الذي يقوف أثر الأرض فيستدير حولها؛ وقاف مذكور في القرآن، وذهب المفسرون إلى أنه الجبل المحيط بالأرض، قالوا: " وأصله من الخضرة التي فوقه وان جبل قاف عرق منها"، قالوا "وأصول الجبال كلها من عرق جبل قاف"، وذكر بعضهم أن بينه وبين السماء مقدار قامة رجل وقيل بل السماء مطبقة عليه، وزعم بعضهم أن وراءه عوالم وخلائق لا يعلمها إلا الله تعالى، ومنهم من زعم أن ما وراءه معدود من الآخرة ومن حكمها، وأن الشمس تغرب فيه وتطلع منه وهو الستار لها عن الأرض وتسميه القدماء البرز"[٩٢]. أما المفسّر ابن كثير (-٧٧٤/ ١٣٤٧) فيرفض، في تفسيره للآية الأولى من سورة ق، اعتبار أن قاف هو الجبل المحيط بالأرض ويقول إنها من خرافات بني إسرائيل التي أخذها عنهم بعض الناس[٩٣].

نلاحظ مما تقدم أن ياقوت الحموي ضمّن وصفه الكثير من الأساطير التي لا يقبلها العقل، لكنه أورد تلك الأخبار، التي كانت شائعة في زمانه، من غير مناقشة، واكتفى بذكر كلمات مثل "زعموا" و"زعم بعضهم" لإعطاء دليل على شكه في صحة هذه المزاعم، وخصوصاً أن كتب الإسرائيليات كانت مليئة بمثل هذه الأوصاف وشكك علماء التفسير قبل ابن كثير في صحتها.

من جهة أخرى، يعطي الوصف الذي أورده ياقوت لجبل قاف صورةَ البعد

---

[٩٢] ياقوت الحموي، "معجم البلدان"، ج ٤، ٢٩٨.

[٩٣] ابن كثير، "تفسير ابن كثير"، ج ٨، ص ٣٧.

والانقطاع[٩٤]؛ ولم تنعكس هذه الصورة في هذه الدورة الحكائية – وإن وجدت بهذا المعنى في حكايات أخرى من حكايات "ألف ليلة وليلة" مثل حكاية حمال بغداد حيث تقول العفريتة للصبية: "إن أردت حضوري فاحرقي من هذا الشعر شيئاً فأحضر إليك عاجلاً ولو كنت خلف جبل قاف" – وإنما تظهر على العكس من ذلك سهولة الوصول إليه عبر تخطي جميع العوائق والصعوبات. وأكثر من ذلك فإن البطل عندما يصل إلى هذا الجبل لا يبقى فيه بل يتركه غير آسفٍ ويكمل مسيرته للبحث عن الحقيقة والخلود، وكأنه يريد عبر هذا الفعل، أن يؤكد أنه حتى لو وصل الإنسان إلى جبل قاف فإنه لن يحصل له الخلود الذي يبتغيه لأنه مخالف لطبيعة المخلوقات الأرضية، وأن الإنسان مرتبط بمصيره المقدر له منذ الأزل، وهذا ما تردده الشخصيات في حكاية حاسب كريم الدين مثل ملكة الحيات والخضر وجبريل.

لكن وبغض النظر عن مسار رحلة بلوقيا ومسألة بقائه على جبل قاف أو تركه له فإن هذا الجبل يحتفظ بدلالاته الكونية: فهو مركز للعالم تلتقي فيه السماء والأرض والنار وقد بدأت عملية خلق العالم به[٩٥]. وقد أظهر مرسيا إلياذه في دراساته المقارنة للأديان والحضارات أن هذا الرمز للجبل "الكوني" الثابت يتكرر في عدد من الحضارات[٩٦].

---

[٩٤] وقد أخذت المتصوفة هذه الفكرة عن جبل قاف إذ تحول إلى رمز صوفي يصور رحلة المريد إلى مراده؛ قارن بـــ: سامي مكارم، 'مرآة على جبل قاف' (بيروت: دار صادر، ١٩٩٦).

[٩٥] انظر:
Henry Corbin, *Spiritual Body and Celestial Earth*, pp.25, 35, 71,74; M. Eliade, *yths, Rites, Symbols*, Vol.2, pp.372, 374, 379.

[٩٦] انظر: M. Eliade, *Myths, Rites, Symbols*, Vol. 1, pp. 144ff.

في حكاية بلوقيا تُروى له حكاية خلق الأرض – وهي مرتبطة بجبل قاف مباشرة– كما تروى له حكاية خلق جهنم، فتبقى بذلك الدلالة الأساسية التي يرمز لها جبل قاف، أو أي جبل كوني مقدس آخر، هي نفسها.

بعد عرض الفضاءات المتعددة لدورة حاسب كريم الدين نستطيع أن نتبين أنها أكثر ما تمثله هو حاجة الإنسان إلى البحث عن المعرفة العلوية والسمّو بنفسه والتخلص من علائق العالم المادي والتجول في العالم السماوي، وذلك في محاولة لفهم الحياة التي يحياها. فمعظم الشخصيات الإنسانية الثانوية التي تذكرها الحكايات في هذه الدورة تحمل طبيعة مميزة تجعلها قادرة على تخطي العوائق التي تضعها الطبيعة المادية للإنسان. وتذكر الحكاية، على سبيل المثال، النبيّ سليمان، الذي يتمتع بقدرة على السيطرة على العالم وبمميزات خارقة خصه الله بها دون غيره من البشر مما أهله للحصول على المعرفة السامية (فهم منطق الحيوانات والطير مثلاً، وهي من الميزات التي ترتفع بالإنسان من عالمه المادي)؛ وذكرت الحكاية أيضاً الخضر الذي يستطيع أن يختصر الأعوام الطويلة بلحظات كما أنه يستطيع أن ينتقل من مكان إلى آخر بلمح البصر، فهو قد شرب من ماء الحياة ونال الخلود وبالتالي وصل إلى أرقى مستويات المعرفة؛ وهذه الحوافز تتكرر في أساطير الاسكندر والقديس إيليا[٩٧]. ومن جهة أخرى نلاحظ أن كثرة استعمال الشخصيات الخارقة – ملكة الحيات والجن وجبريل والملائكة – في هذه الدورة

---

[٩٧] ثمة وفرة من الدراسات المقارنة حول رحلات الخضر والاسكندر وإيليا إلى "نبع الحياة"؛ منها دراسات Budge و Friedlaender؛

قارن مبدئياً بـــ: M. Eliade, *Patterns in Comparative Religion*, pp. 188-215

لدليل آخر على توق راويها إلى الانفلات من الزمان والمكان والتحليق في العالم العلوي، لكن الطبيعة المادية كانت تعيده إلى أرض الواقع في كل مرة، وذلك نجده يؤكد المرة تلو الأخرى على ان الإنسان لا يستطيع الهرب من قدره.

بالإضافة إلى ذلك، نلاحظ أن هذه الدلالات تشكل أرضية مشتركة لكثير من الأساطير والملاحم التي تناولت رحلة النفس الإنسانية في البحث في حقيقة الوجود. فهي تتقارب كثيراً من ملحمة جلجامش الذي كان يبحث عن عشبة الحياة لينال الخلود وليفهم سر الموت الذي أبعده عن صديقه، وبالتالي أراد أن يتخلص من القيود التي تحد حرية الإنسان العادي، وأن يتميز ويسمو على المخلوقات الأخرى، أو رحلة الإسكندر ذي القرنين أو رحلة الملك اليمني الصعب ذي القرنين أو الأسطورة اليهودية عن يوشع بن ليفي[٩٨]. كذلك تناولت الأديسة المحور ذاته من خلال تصوير تنقلات عوليس بين العوالم الغريبة والعجيبة والتي تمثل توق النفس الإنسانية إلى الوصول إليها واكتشافها.

---

[٩٨] انظر بالإضافة لما ذكرته في الهامش السابق، إشارات سعيد الغانمي في كتابه "الكنز والتأويل"(بيروت: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٤)، ص٣٥-٤٢.

الخاتمة

لقد تناولت في الفصول السابقة دورة حاسب كريم الدين وملكة الحيات التي هي جزء من النسخة العربية المدونة لكتاب "ألف ليلة وليلة". وكان كتاب "ألف ليلة وليلة" تأثر بطبيعة نقله الشفهية، وبالرواة الذين راكموا حكاياته على مر العصور والذين تصرفوا بحرية كاملة في انتقاء شخصياته وتحديد مصيرها، وبالأسلوب الذي استعملوه في نقل هذه الحكايات. كما تحكم في تكوينه جمهور من المستمعين حمل الرواة على تحديد الأسلوب الذي سيستعملونه ونوع الحكايات التي سيروونها أو الصفات التي سيمنحونها لأبطالهم المعروفين وفقاً لمستوى الطبقة التي ينتمي إليها هذا الجمهور. فوظيفة الراوي في هذا النوع من الأدب هي التمايز في إيجاد صفات جديدة أو أسلوب جديد لتقديم الحكايات القديمة والمنتشرة والمعروفة لدى هذا الجمهور المتلقي، وليس إنتاج حكايات جديدة؛ إذ إن الراوي يصوغ المادة التي يقصها وفقاً لواقع معين ارتسم في ذهنه فيعبر عن هذا الواقع بحسب رؤيته وفهمه له. ونتيجة ذلك نلاحظ وجود عناصر متعددة وشخصيات متنوعة متداخلة فيما بينها في حكايات "ألف ليلة وليلة" عامة وفي دورة حاسب كريم الدين خاصة. وكذلك نلاحظ أنه نتيجة العملية الشفهية وآثار العصور المتعددة التي مرت على هذه الحكايات، تراكمت طبقات متعددة تعود إلى أزمنة تاريخية مختلفة أو إلى حضارات متنوعة في حكاية واحدة. فنجد، مثلاً، في دورة حاسب كريم الدين أثراً سومرياً من خلال مقارنتها بملحمة جلجامش وبحثه عن عشبة الحياة.

كما نجد إشارات إلى أسطورة الإسكندر وبحثه عن نبع الحياة أو من خلال إدخال شخصية الخضر في هذه الدورة.

ونجد أيضاً أثراً يهودياً واضحاً من خلال شخصية بلوقيا أو احتباس حاسب في الجب الذي ربطه البعض بقصة احتباس يوسف في الجب. بالإضافة إلى الأثر الإسلامي البارز بقوة من حيث الأسلوب والتعابير المستعملة أو من حيث بروز شخصية النبي محمد والقيام برحلات شاقة لملاقاته. هذا بالإضافة إلى استعمال عناصر خرافية متعددة يكثر ورودها في المعتقدات القديمة والديانات والأساطير مثل استعمال الأبواب المقفلة بأقفال منمقة بالمعادن الثمينة، أو استعمال رموز دينية تعود إلى بداية خلق العالم مثل جبل قاف، أو استعمال الماء رمزاً للحياة والقوة والخلود.

ولا يعني هذا كله أن دورة حاسب كريم الدين وملكة الحيات تعود في أصولها إلى هذه العناصر أو إلى واحدة منها على الأقل. وقد حاول عدد من الدارسين استخراج بعض هذه العناصر محاولين بذلك "وضع يدهم" على تاريخ محتمل أو تواريخ محتملة لنشأة بعض هذه الحكايات. وقام جدل علمي واسع بين الباحثين منذ منتصف هذا القرن حول جدوى هذه البحوث ودقتها؛ وتناول هذا الجدل مشكلات تتعلق بمنهجية هذه المحاولات، فلا يكفي ذكر شخصية ما أو ذكر مفهوم أو مصطلح ما لتحديد فترة كتابة الحكاية. فهذه سيرة الظاهر بيبرس، مثلاً، يرد فيها ذكر لعرابي باشا ونحن نعرف أنها تعود إلى فترة أقدم بكثير. ولا يكفي كذلك ذكر الظاهر بيبرس للقول إن أصولها تعود إما إلى الفترة التي عاش فيها أو إلى بعد وفاته؛ إذ إن أصول حكايته أقدم من ذلك، فقد

استخدم الرواة حكايات متداولة عن أبطال سابقين كما استعانوا بوظائف حكائية ضاربة في القدم، ثم وظفوها لصياغة حكاية جديدة، أخذت صورتها بالارتباط بمعلومات تاريخية، بعضها "واقعي" مرتبط بشخصية الظاهر بيبرس.

أما بالنسبة إلى دورة حاسب كريم الدين فمن الواضح أن لها أصولاً فارسية / هندية قديمة وليس من الضروري أنها كانت جزءاً من حديث "هزار أفسانه" الذي ذكره كـل من المسعودي وابن النديم. فلعلها من زيادات الجهشياري، أو لعلها تعود إلى فترة أقـرب عهداً من الجهشياري. هذا ولا يذكرها محسن مهدي ضمن الأصول الأولى لـ "ألـف ليـلة وليلة"، ويتبنى مهدي نظرية أن "ألف ليلة وليلة" المكتوبة تعود، في أغلب أجزائها، إلى المرحلة المملوكية. ولا يعني كل هذا أن دورة حاسب كريم الدين تعود إلى تلك الفترة، فلعل تدوينها "الأولي" حدث في مرحلة ما بين القرن ١٢ والقرن ١٥- بحسب نظـرية مهـدي، إلا أن أصولها المتعددة وطبقاتها المختلفة لا تعود بالضرورة إلى هذه الفترة، وخصوصاً أن حياة كتاب "ألف ليلة وليلة" اتخذت مسيرتين: واحدة شفهية وأخرى كـتابية بقيـتا متوازيـتين مما يفسر تعدد الروايات. وبالتالي يصبح من العسير الإقرار بواقعية هذه الحكاية لأن هذه الدورة، في شكلها النهائي، هي نتيجة عملية انصهار وإعداد طويلة تضافرت عناصرها لتؤدي رسالة أو رسائل معينة يمكن فهمها أو تأويلها بحسب الزوايا المختلفة لرؤيتها. كما يصعب تحديد الحكاية الأولى التي انبثقت منها الحكاية التي بين أيدينا، وبالتالي يتعذر علينا تحديد المؤلف الأول لهذه الدورة أو زمن تأليفها التقريبي.

واستناداً إلى هذه النتائج اتجهت في دراستي لهذه الدورة إلى دراسة بنيتها السردية أي دراسة المبنى الحكائي بدلاً من المتن الحكائي، لأنه بهذه الطريقة يمكنني دراسة نص الدورة من خلال العناصر الداخلية المؤلفة له بمعزل عن الظروف التي أحاطت بنشأته هذا مع العلم بأنه يمكننا من خلال دراسة بنية النص الداخلية أن نجد انعكاسات واضحة إلى درجة معينة لكثير من الظروف الاجتماعية والاقتصادية والثقافية والسياسية.

عمدت في الفصل الثاني – بعد أن عرضت المتن الحكائي ومقابلة النسخ المختلفة لهذه الدورة ووضعت مخططاً تفصيلياً للأماكن والشخصيات وطبقات الرواة – إلى استخراج الهيكل أو المخطط الأساسي للحكاية الذي تشترك فيه هذه الدورة مع معظم الحكايات الخرافية مثيلاتها. ولاستخراج هذا المخطط استعنت بدراسة فلاديمير بروب للحكاية الخرافية وبتحديده للوظائف العامة التي تستعملها الحكاية الخرافية في الإجمال والتي حصرها بـــ ٣١ وظيفة. فكانت دراسة الوظائف من خلال تحليل البنية الداخلية الثابتة للحكاية لا العناصر المتغيرة والطارئة عليها تحديداً للمعيار المتبع في تفكيك الحكايات. فأسماء الشخصيات وصفاتها مثلاً متغيرة ويمكن التصرف فيها بحرية لكن أعمال هذه الشخصيات أو "وظائفها" ثابتة لا تتغير. وهذه الأفعال أو الوظائف هي التي تؤثر في تطور الأحداث كما أنها تشكل الأجزاء الأساسية والعناصر الثابتة والباقية في الحكاية على الرغم من تعدد الطرق التي تتحقق بها ومن العامل الذي يقوم بتحقيقها.

وهكذا بعد أن حددت الوظائف – بالاستناد إلى وظائف بروب – في دورة حاسب كريم

الدين استطعت أن أتبين المخطط الأساسي للحكايات الثلاث الأساسية ومقارنتها فيما بينها لأقرر أن هذه الحكايات الثلاث تحمل رسالة واحدة لأن وظائفها تقترب من بعضها البعض ولا تتباين إلا في عدد قليل جداً. فهذه الحكايات تبدأ بوصف الأبطال الثلاثة الذين تشابهون إلى حد كبير وخصوصاً من جهة نسبهم النبيل؛ ثم تحدث المغادرة بسبب دافع مهم يحملهم على التنقل بين الأماكن حيث يلتقون بشخصيات مانحة تساعدهم بواسطة أدوات سحرية أو خارقة على الوصول إلى غاياتهم ثم يعودون إلى ديارهم. ويعود تباين الوظائف بين الحكاية والأخرى إلى التباين في الأسلوب الذي تعبر به عن وجهة النظر الأساسية أو الرسالة الرئيسية للدورة.

ولكي أصل إلى تحديد أوضح للرسالة التي تبثها الحكايات درستها في ضوء نظرية تزفتان تودروف حول البنية السردية للنص السردي، فـ "الحكي الأدبي" بالنسبة إليه هو قصة وخطاب في آن معاً. وتعني القصة الأحداث المترابطة والمتسلسلة وعلاقتها بالشخصيات في فعلها وتفاعلها. في حين يعني الخطاب – الذي وجّه نحوه اهتماماً كبيراً – وجود راو يقوم برواية القصة للمستمع أو للقارئ. والراوي هنا لا يمثل المؤلف وإنما هو الشخصية التي يختبئ خلفها المؤلف أو الراوي ليقول ما يريد قوله. فمن جهة أولى، تناول تودروف زمن القص، وهو الزمن التخييلي المختلف عن الزمن الواقعي والمبتعد عنه. ومن جهة ثانية، نظر في هيئة القص التي تمثل موقع الراوي الذي يرى منه المروي. ومن جهة ثالثة، نظر في نمط القص وهو دراسة الطريقة التي يحرك بها الراوي السرد نحو تحويل القص التخييلي إلى مرئي. فالراوي هو العنصر

الأساسي في تشكيل النص المروي إذ إنه يتحكم في زمن القص، وبناء على الزاوية التي يرى منها الأحداث تتحدد العلاقة بينه وبين المروي. ومهمة الراوي هي رواية الأفعال التي تقوم بها الشخصيات والحكي عنها، وهو ما يخوله التصرف في زمن القصة عن طريق استعمال الأنماط المتعددة التي تؤثر فيه، كما أن له الحرية في اختيار الأشخاص الذين يروون الحدث القصصي، وهو في هذا كله يستعمل تقنيات متعددة تساعد على إيجاد هيئة القص الخاصة به وإبداع الخطاب. فبما أننا لا نستطيع تحديد مؤلف دورة حاسب كريم الدين حاولت أن أستعين بتقسيم تودروف هذا لتحديد العلاقات التي تقوم بين أجزاء حكايات الدورة من خلال درس طبقات الرواة والعلاقات التي تقوم بينها، وحاولت أيضاً أن أتبين الرسالة التي توجهها هذه الدورة من خلال دراسة الزاوية التي ينظر عبرها الراوي إلى أحداث الحكاية المنعكسة في خطابها. بالإضافة إلى ذلك، فإن علاقة الترابط بين عناصر عملية الإرسال: الراوي والمروي والمروي له، هي التي توجد بنية روائية معقدة في القصة، لأن الراوي والمروي له يمكن أن يتبادلا الأدوار الأمر الذي سيؤدي إلى تعدد في مستويات القص وإلى دخول شخصيات جديدة تزيد في تطور البنية السردية فتنحو بالحكاية منحى جديداً يؤدي إلى إيجاد فجوات في النص يمكن اعتبارها مفاصل رخوة في بنية الحكاية، وهو ما يسمح بتضمين حكايات كثيرة ضمن الحكاية الإطار، ذلك لأن ظهور شخصية جديدة يستدعي قصة جديدة بالضرورة، والقصة الثانية يجب أن تكون مضمنة في القصة الأولى وعاكسة لها، أي إنها تروي القصة الأولى ولكن على مستوى آخر، فهي حكاية لحكاية. وهذا ما لاحظته في دورة حاسب كريم

الدين إذ إن الحكايات الثلاث لها الهدف نفسه غير أن كل واحدة منها عبرت عنه بطريقة مختلفة.

فحكاية جانشاه هي إعادة حكاية لحكاية بلوقيا التي هي إعادة حكاية لحكاية حاسب كريم الدين، استناداً إلى أن الرسالة التي توجهها الدورة هي نفسها في الحكايات الثلاث ولكن باختلاف زاوية النظر إليها والأسلوب الذي تم التعبير بواسطته. فهذه الحكاية موجهة إلى العامة بالضرورة والراوي بحاجة إلى تكرار مغزى الحكاية بأكثر من أسلوب حكائي أو إطار حكائي لتصل إلى أكثر عدد من الناس. فالراوي الأساسي لهذه الدورة يخاطب جمهوراً من مستويات مختلفة. ويمكن تحديد نوعيات هذا الجمهور بما يلي: أولاً، المستمع السلبي الذي يمثل الطبقة الوضيعة من المجتمع متمثلة بتصرفات حاسب كريم الدين – بغض النظر عن نسبه النبيل الذي هو ضرورة لإقامة السرد؛ ثانياً، الطبقة التي تبحث عن العلم والمعرفة الروحية والدينية متمثلة ببلوقيا؛ ثالثاً، الطبقة التي تبحث عن الحقيقة المادية للوجود وتحاول فهم العلاقات الإنسانية على المستوى المادي متمثلة بجانشاه.

أخيراً، إن عملية السرد تخضع لقوانين المجتمع، بالإضافة إلى حالة الراوي النفسية ومستوى ثقافته والقيم التي يؤمن بها، كما أنها تتأثر بالمروي له الذي يوجه إليه الخطاب وبمدى استيعابه للرسالة المضمنة في الحكاية. وبما أن الرسالة الأساسية للحكاية تظهر من خلال الخطاب السردي، فإن هذا الخطاب يمكن أن يتضمن عدة خطابات مستقلة عن الخطاب الأساسي ويكون لها بنيتها السردية المستقلة وسياقها السردي

الخاص، وذلك كله نتيجة التفاعل المجتمعي. فإذا أمعنا النظر في الخطابات التي تتضمنها دورة حاسب كريم الدين نلاحظ وجود خطاب مماثل للخطاب الموجود في قصص الأنبياء وخصوصاً في حكاية بلوقيا، كما يوجد تشابه بين الخطاب المستعمل في رواية رحلة الشخصيات والخطاب المستعمل في كتب الرحلات. ويدلنا هذا على أن الحكاية استخدمت خطابات كانت مسيطرة في زمنها أو كانت تتمتع بمكانة معينة فأخذتها ودمجتها في أسلوبها السردي لإيصال مرادها. فاستعملت هذه الدورة العناصر الدينية السماوية القديمة كما استعانت بالأساطير القديمة وأضفت عليها طابعاً إسلامياً لإيصال فكرة معينة، وهذه الفكرة المباشرة والواضحة في النص هي أن الإنسان لا يستطيع أن يتحدى قدره مهما تنقل ومهما سما هدفه؛ كأن يكون هذا الهدف هو البحث عن الخلود مثلاً، أو ملاقاة النبي محمد. إلا إنه من جهة أخرى يمكن أن نلاحظ أن سلبية حاسب كريم الدين وسلوكه تجاه مجتمعه ومن ثم مكافأته في النهاية بالحصول على العلم والمعرفة وتسلمه الحكم من دون جهد كبير – سوى الاستماع إلى الحكايات – قد يعود إلى شعور نفسي معين كان مسيطراً في زمن جمع هذه الدورة. وفهمتُ هذا الشعور على أنه شعور بالإحباط واليأس من إمكان الوصول إلى الهدف المنشود، فجاءت هذه الدورة كي تعطي الأمل بأنه بالاتكال على الله أو على القدر يستطيع الإنسان الوصول إلى أعلى المراتب.

ومن جهة أخرى، يمكن أن تحمل هذه الدورة إشارات سياسية تعود إلى مفهوم الخلافة وتحولها إلى خلافة وراثية، وإلى أن الخلفاء في فترات معينة كانوا يصلون إلى

الخلافة فقط لمجرد أنهم عينوا أولياء للعهد ومن غير أن يحصّلوا ما يؤهلهم لهذا المنصب؛ فحاسب بما أنه "ابن حكيم يوناني له رجال وسلطان"، وإن كان لا يأتي بالنفع، فإنه سوف يحصل على العلم ويستلم الحكم أيضاً وإن كان ذلك بطريقة غير اعتيادية. فكأن هذه الحكاية تضع العامة أمام فكرة أن قدر أولياء العهد الوصول إلى الحكم وأنهم عندما يستلمون منصبهم سيصبحون مؤهلين وقادرين على تحمل مسؤولياته. وبالتالي يجب تقبل تنصيب هؤلاء في سدة الخلافة.

ببليوغرافيا

أ. المصادربالعربية

ابن كثير، إسماعيل بن عمر (-٧٧٤ /١٣٤٧)، *تفسير ابن كثير*، ١-٧، مطبعة المنار، القاهرة ١٣٤٧.

ابن النديم، محمد بن اسحق (-٣٨٠ /٩٩٠)، *كتاب الفهرست*، تحقيق رضا تجدد، طهران ١٩٧١.

ابن هشام، عبد الملك (-٢١٣ / ٨٢٨)، *كتاب التيجان في ملوك* حمير، دائرة المعارف العثمانية، حيدرأباد ١٣٤٧.

أبو رفاعة الفسوي، عمارة بن وثيمة (-٢٨٩ /٩٠٢)، *بدء الخلق وقصص الأنبياء*، تحقيق رئيف جورج خوري، هارّاسوفتس، فيسبادن ١٩٧٨.

ألف ليلة وليلة، ١-٢، بولاق ١٢٥٢.

ألف ليلة وليلة، المطبعة العثمانية المصرية.

ألف ليلة وليلة، تهذيب الأب أنطون الصالحاني، المطبعة الكاثوليكية، بيروت ١٩٥٦-١٩٥٩.

الثعلبي، أحمد بن محمد (-٤٢٧ / ١٠٣٥)، *قصص الأنبياء المسمى بالعرائس*، المكتبة السعيدية، القاهرة [لا. ت.].

الجرجاني، عبد القاهر (-١٠٧٨/٤٧١)، *دلائل الإعجاز*، دار المعرفة، بيروت ١٩٨٢.

الطبري، محمد بن جرير (-٣١٠ /٩٢٢)، جامع *البيان في تفسير القرآن*، ١-٣٠،

بولاق ١٣٣٠.

المسعودي، علي بن الحسين (-٣٤٦ /٩٥٧)، *مروج الذهب ومعادن الجوهر*، ١-٧، تحقيق شارل بلاّ، منشورات الجامعة اللبنانية، بيروت ١٩٦٦-١٩٧٩.

المقدسي، المطهر بن طاهر (بعد ٣٥٥ /٩٦٥)، *البدء والتاريخ*، ١-٧، نشره كلمان هوار، مطبعة أرنست لرو، باريس ١٨٩٩-١٩١٩.

ملحمة جلجامش، ١) حققها ونقلها إلى الإنكليزية ن. ك. ساندرز، ترجمة محمد نبيل نوفل وفاروق حافظ القاضي، دار المعارف بمصر، القاهرة ١٩٧٠؛ ٢) ترجمها وقدم لها فراس السواح، دار الكلمة للنشر، بيروت ١٩٨٢.

ياقوت بن عبد الله الرومي (-٦٢٦ /١٢٢٨)، معجم *البلدان*، ١-٥، دار صادر ودار بيروت، بيروت ١٩٥٦.

ب. المراجع بالعربية

ابراهيم، عبد الله، *السردية العربية. بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي*، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء ١٩٩٢.

أبو ديب، كمال، *الرؤى المقنعة. نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي*، دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٦.

الأحمد، أحمد عيسى، *داود وسليمان في العهد القديم والقرآن الكريم*، رسالة دكتوراه، القاهرة ١٩٩٠.

باختين، ميخائيل، *الماركسية وفلسفة اللغة*، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ١٩٨٦.

بارت، رولان، *أسطوريات*، ترجمة قاسم المقداد، مركز الإنماء الحضاري، حلب ١٩٩٦

بحراوي، حسن، *بنية الشكل الروائي*، المركـز الثقافي العربي، بيـروت /الدار البيضاء ١٩٩٠.

بدوي، محمد، *بلاغة الكذب. كتابات نقدية*، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مايو ١٩٩٩.

بروب، فلاديمير، *مورفولوجيا الحكاية الخرافية*، ترجمة أبو بكر باقادر وأحمد عبد الرحيم نصر، النادي الأدبي الثقافي، جدة ١٤٠٩/١٩٨٩.

تودروف، تزفتان، *الناس – حكايات: "ألف ليلة وليلة" كما ينظر إليها التحليل البنيوي*، مجلة "مواقف"، العدد ١٦، تموز-آب ١٩٧١، ص ١٣٧-١٥١.

الخالدي، طريف، *فكرة التاريخ عند العرب*، دار النهار، بيروت ١٩٩٧.

الديب، بدر، *إعادة حكاية حاسب كريم الدين*، دار شرقيات، القاهرة ١٩٩١.

زينة، حسني، *جغرافية الوهم*، رياض الريس للنشر، لندن ١٩٨٩.

الربيعي، فاضل، *إرم ذات العماد. من مكة إلى أورشليم: البحث عن الجنة*، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت ٢٠٠٠.

العيد، يمنى، *تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي*، دار الفارابي، الطبعة الثانية، بيروت ١٩٩٩.

الغانمي، سعيد، *الكنز والتأويل. قراءات في الحكاية العربية*، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء ١٩٩٤.

فان فلوتن، *السيادة العربية والشيعة والاسرائيليات*، ترجمة حسن إبراهيم حسن ومحمد زكي إبراهيم، مطبعة السعادة، القاهرة ١٩٣٤.

فريزر، جيمس، *الفلكلور في العهد القديم*، ١-٢، ترجمة نبيلة إبراهيم ومراجعة حسن ظاظا، الهيئة المصرية العامة، القاهرة ١٩٧٤.

فون ديرلاين، فريدرش، *الحكاية الخرافية. نشأتها، مناهج دراستها، فنيتها*، ترجمة نبيلة إبراهيم ومراجعة عز الدين إسماعيل، دار القلم، بيروت ١٩٧٣.

القلماوي، سهير، *ألف ليلة وليلة*، دار المعارف بمصر، القاهرة ١٩٦٦.

لحمداني، حميد، *بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي*، المركز الثقافي العربي، الطبعة الثالثة، بيروت/الدار البيضاء ٢٠٠٠.

مكارم، سامي، *مرآة على جبل قاف*، دار صادر، بيروت ١٩٩٦.

مؤنس، حسين، *تاريخ الجغرافية والجغرافيين في الأندلس*، مطبعة معهد الدراسات الإسلامية، مدريد ١٣٨٦/١٩٦٨.

مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلدان الثاني عشر والثالث عشر، القاهرة ١٩٩٣-١٩٩٤.

مرتاض، عبد الملك، *ألف ليلة وليلة. دراسة سيميائية تفكيكية لحكاية حمال بغداد*، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٨٩.

مهدي، محسن، *كتاب ألف ليلة وليلة من أصوله العربية الأولى*، بريل، ليدن ١٩٨٤.

الموسوي، محسن جاسم، *ألف ليلة وليلة في نظرية الأدب الإنكليزي*، مركز الإنماء القومي، الطبعة الثانية، بيروت ١٩٨٦.

ميكال، أندريه، جغرافيا *دار الإسلام البشرية*، ٢/١-٢، ترجمة إبراهيم الخوري،

وزارة الثقافة، دمشق ١٩٨٥.

النصير، ياسين، *المساحة المختفية. قراءات في الحكاية الشعبية*، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء ١٩٩٤.

ياسين، بوعلي، *خير الزاد من حكايات شهرزاد*، دار الحوار، اللاذقية ١٩٨٦.

يقطين، سعيد، *تحليل الخطاب الروائي*، المركز الثقافي العربي، بيـــروت /الدار البيضاء ١٩٩٣.

ـــــــــ، *ذخيرة العجائب العربية. سيف بن ذي يزن*، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء ١٩٩٤.

ـــــــــ، *الكلام والخبر. مقدمة للسرد العربي*، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء ١٩٩٧.

ج. المراجع بالأجنبيــــة

Abbott, N.: "A Ninth-Century Fragment of the Thousand Nights," *Journal of Near Eastern Studies* (July, 1949), Vol. VIII, No. 3, pp. 129-164.

Bachelard, G.: *The Poetics of Space*, trs. By M. Jolas. Boston: Beacon Press, 1969.

Bencheikh, J.: *les mille et une nuits, ou la parole prisonnière*. Paris: Gallimard, 1988.

Bencheikh, J, C. Bremond, I. Miquel: *Milles et un contes de la nuit*. Paris: Gallimard, 1991.

Burton, R.: *A Plain and Literal Translation of the Arabian Nights Entertainments, The Book of the Thousand Nights and a Night*, 1-12, reprinted from the original edition, edited by L. C. Smithers. London: H.S. Nichols LTD., 1894-1897.

Chatman, S.: *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca & London: Cornell University Press, 1978.

Corbin, H.: *Spiritual Body and Celestial Earth. From Mazdean Iran to Shi'ite Iran*, trs. By N. Pearson. New Jersey: Princeton University Press, 1977.

Dalley, S.: "Gilgamesh in the Arabian Nights," *Journal of the Royal Asiatic Society* (1991), pp. 1-17.

Eliade, M. *Myths, Rites, Symbols: A Mircea Eliade Reader*, eds. Beane, W., & W. Doty, Vol. 1-2, New York, San Francisco, London: Harper & Row, 1975.

____, *Patterns in Comparative Religion. London*: Sheed and Ward, third impression, 1976.

____, *The Quest. History and Meaning in Religion.* Chicago & London: The University of Chicago Press,1969.

Galland, A.: *Les milles et une nuits. Contes Arabes*. Paris: Carnier Frères, Libraires-Diteurs, 1803.

Genette, G.: *Narrative Discourse*, trs. By J. E. Lewin. Ithaca: Cornell University Press, 1980.

Gerhardt, M.: *The Art of Story-telling. A Literary Study of the Thousand and One Nights.* Leiden: E. J. Brill, 1963.

Grunebaum, G. E.: *Medieval Islam. A Study in Cultural Orientation*. Chicago: The University of Chicago Press, 1946.

Hamori, A.: *On the Art of Medieval Arabic Literature*. New Jersey: Princeton University Press, 2 nd. Edition,1975.

Horovitz, J.: "Buluqiya," *ZDMG*, 55 (1901), pp. 519-525.

Hovannisian, R. & G. Sabagh (eds.): *The Thousand and One Nights in Arabic Literature and Society*, New York & Melbourne: Cambridge University Press,1997.

Irwin, R,: *The Arabian Nights: A Companion*. London & New York: The Penguin Press, 1994.

Knipp, C.: "The Arabian Nights in England," *JAL*, 5 (1964), pp. 44-74.

Lane, E. W.: *The Thousand and One Nights, commonly called in English, The Arabian Nights Entertainments*, 1-3. A new edition edited by his nephew E.S. Pool. London: East-West Publication, 1979.

MacDonald, D.: "The Earlier History of The Arabian Nights," *Journal of the Royal Asiatic Society* (July, 1924), pp. 389-397.

Mahdi, M. *The Thousand and One Nights*. Leiden: E. J. Brill, 1995.

Mardrus, J. Ch./ E. P.Mathers: *The Book of the Thousand Nights and one Night*, 1-16. London: The Casanova Society, 1923.

Ong, W.: *Orality and Literacy* . London & New York: Methuen, 1982.

Pinault, D.: *Story-telling Techniques in the Arabian Nights*. E. J. Brill, 1992.

Prince, G.: *A Dictionary of Narratology*. Lincoln & London: University of Nebraska Press, 1987.

Propp, V.: *Morphology of the Folktale*, trs. By L. Wagner, 2 nd Edition. Austin: University of Texas Press, 1996.

Segert, S.: "Ancient Near Eastern Traditions in The Thousand and One Nights," in Hovannisian, R. & G. Sabagh (eds.): *The Thousand and One Nights in Arabic Literature and Society*. New York & Melbourne: Cambridge University Press, 1997.

Strauss, L.: *Socrates and Aristophanes*. Chicago and London: Chicago University Press, 1966.

Todorov, Tz.: *The Poetics of Prose*, trs. By R. Howard. Ithaca: Cornell University Press, 1977.

Vansina, Jan.: *Oral Tradition as History*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1985.

Versteegh, C.H.M.: *Arabic Grammar & Qur'anic Exegesis in Early Islam*. Leiden, New York, Köln: E. J. Brill, 1993.